SPARTACUS

EINE STOFFGESCHICHTE

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546804_0011

SPARTACUS

EINE STOFFGESCHICHTE

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der philosophischen
Doktorwürde der Hohen Philoso-
phischen Fakultät der Universität
Leipzig

vorgelegt von

Jan Muszkat-Muszkowski
aus
Warschau

Gedruckt in der Offizin des Xenien-Verlags zu Leipzig 1909

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Köster und Sievers.

Leipzig, den 29. 1. 1908. Der Procancellar.

Stieda.

Dem Andenken meines Vaters.

Inhalt.

Seite.

Vorwort 9

I. Kapitel. Der Entwurf Lessings (1770—75) und die „Biographie" A. G. Meißners (1793) 13

II. Kapitel. Der Entwurf Grillparzers (1810) und das Trauerspiel von Fr. v. Üchtritz (1823) . . . 54

III. Kapitel. Der Operntext Ruges (1843—45), die Tragödie Vincenz P. Webers (1845), das Gedicht Herm. Linggs (1854) und das Trauerspiel von Apoll. v. Maltitz (1861) 86

IV. Kapitel. Das Fragment Hebbels (1863) und die Trauerspiele Koppel-Ellfelds (1876) und Richard Voß' (1881) 129

V. Kapitel. Die Erwähnung Heyses in seinem „Merlin" (1892), der Roman Hans Lands (1897) und die Tragödie A. Chr. Kalischers (1899) 180

Literaturverzeichnis 219

Namenregister 225

Vorwort.

Die Umwandlungen, welche der Spartacusstoff in der Bearbeitung verschiedener deutscher Dichter in einem Zeitraume von ca. 130 Jahren erfahren hat, zu verfolgen, ist Aufgabe der vorliegenden Schrift.

Von den nicht deutschen Darstellungen habe ich nur die französische Tragödie von Saurin ausführlich behandelt: sie verdient hier Beachtung als die Quelle, aus hatte. Die Besprechung der plastischen Spartacuswerke welcher Lessing die Anregung für seinen Plan geschöpft hat den Zweck, dem Leser die Unterschiede zwischen den beiden vorherrschenden Auffassungsarten des Stoffes durch Anschauung näher zu rücken.

Der Untersuchung der übrigen nicht deutschen Spartacusdichtungen gedenke ich eine besondere Schrift zu widmen. An dieser Stelle seien die Titel derjenigen von ihnen aufgezählt, welche mir bisher bekannt geworden sind:

Pieter Pypers. Spartacus. Treurspel naar Saurin (1805).

Cypryan Norwid. Spartacus, ein Gedicht (1857).

R. Giovagnoli. Spartacus, racconto storico (1874).

Langsdorf. Spartacus, eine Tragödie, Musik von Nibelle (1876).

Rollo. Spartacus, ein Operntext, komponiert von Monsigu (1880).

Franciszek Nowicki. Spartacus, ein Gedicht.

Czerwinski. Spartacus, eine Tragödie.

Als die vorliegende Schrift dem Plane nach fertig und in ihrem ersten Teil abgeschlossen war, stieß ich auf die Abhandlung von Dr. Eugen Müller: „Spartacus und der Sklavenkrieg in Geschichte und Dichtung." (Programm. Salzburg 1905). Wenn ich gleichwohl bei der Bearbeitung meines Themas beharrte, so geschah das aus folgenden Gründen.

In meiner Dissertation behandle ich vier Schriftsteller, von denen drei (Ruge, Lingg und Heyse) in der Schrift Dr. Müllers überhaupt nicht erwähnt und der vierte (Meißner) mit einer biographischen Notiz abgefertigt wird. Im übrigen, und das dürfte wohl die Hauptsache sein, unterscheidet sich die Aufgabe, die ich mir gestellt habe, gänzlich von derjenigen Dr. Müllers. Ihm dient der Spartacusstoff dazu, um einen allgemeinen Gedanken über die historische Dichtung durchzuführen, und deshalb behandelt er alle Darstellungen vom Standpunkte der künstlerischen Technik aus. Jedes Werk betrachtet Dr. Müller ganz abgesehen von dem sonstigen Schaffen des betreffenden Dichters und ohne Rücksicht auf die jeweiligen Zeitströmungen mit ihrem eventuellen Einfluß auf die Auffassung des Stoffes. Für mich dagegen war die Hauptaufgabe, darüber Rechenschaft zu geben, warum jeder einzelne Dichter in einer gegebenen Zeitepoche den Spartacusstoff gewählt hatte, wie sich dieser mit seinem sonstigen Schaffen verträgt und mit den Freiheitsideen, die in seinen anderen Werken und in seinem Leben zum

Ausdruck kommen; und endlich, wie sich die gewählte Form zu der Stoffauffassung verhält, ob sie sie fördert oder verdunkelt. Dr. Müller hat sich damit begnügt, einige Spartacuswerke ziemlich flüchtig besprochen zu haben, ich suchte zu zeigen, wie sich der Stoff in verschiedenen Zeitepochen und unter den Händen verschiedener Dichter gestaltete.

Zum Schluß sei mir erlaubt, an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Albert Köster, den innigsten Dank für die vielfache Anregung, die er mir zuteil werden ließ, abzustatten.

Leipzig, am 27. November 1907.

SPARTACUS

I. Kapitel.

Als Lessing am 17. April 1770 Hamburg verließ, um sein Amt in Wolfenbüttel anzutreten, stand er in der Blüte der männlichen Reife. Diese Übersiedelung bedeutete den Schluß eines Lebensabschnittes, der mit jugendlicher Schöpferkraft, heißem Wissensdrang und kecker Streitlust anhob, um in unermüdlicher Arbeit gemildert und befestigt bis zu den Leistungen von unvergänglichem Wert sich zu steigern. Die junge Schwärmerei für das Theater, für das an starken Aufregungen, Triumphen und Not reiche Schauspielerleben wurde durch den tiefen Ernst der „Dramaturgie" ersetzt. Die Anfängersünden der ersten Lustspiele wurden durch die „Minna von Barnhelm" getilgt. Jetzt war Lessing nicht mehr der junge Knappe, der sich die Rittersporen erst zu holen hatte, sondern der erprobte Streiter, der schon vor Jahren den Pastor Lange und später den Geheimrat Klotz zwang, ihm *Sicherheit* zu bieten. Die produktive Kritik, die den Charakter der ganzen schriftstellerischen Tätigkeit Lessings ausmacht, verfügt in der Wolfenbüttler Periode über die höchste Sicherheit in der Durchführung des Plans, wie in der Handhabung der Mittel.

Wenn wir also von dem Kritiker Lessing die Worte hören: „Der gute Schriftsteller... hat immer die Erleuch-

tetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes vor Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben“ [1]), so dürfen wir sie ohne Bedenken auf den reifen Dramatiker Lessing anwenden; und nicht nur darum, weil wir ihn selber für einen der Besten seines Zeitalters halten. Dieser Satz geht über die deterministische Auffassung der Einflüsse, unter welchen sich die Seele jedes Menschen, also auch die eines Dichters, entwickelt, hinaus. Er betont ausdrücklich, daß der Schriftsteller bewußte Rücksicht auf den Geschmack zu nehmen hat, den die an der höchsten Stufe der Bildung (Erleuchtetsten) und Sittlichkeit (Besten) angelangten Zeitgenossen vertreten.

Hier drängt sich eine Frage auf, die zugleich die erste Einschränkung für diesen Lessingischen Satz bildet. Wen soll der Schriftsteller in den Rang der für den Geschmack Maßgebenden erheben? In jedem Falle muß hier die Bildung des Künstlers, sein Temperament, seine Weltanschauung, kurz, alle Momente seiner inneren Entwicklung entscheiden. Einerseits hat er vor sich die anerkannt Hochstehenden und Besten, die den Ton angeben, und anderseits die noch Unbekannten, Namenlosen, die neue Werte schaffen. Ein radikal gesinnter Schriftsteller betrachtet als die Besten diejenigen, die im schroffsten Gegensatz zu allem anerkannt Guten sich am freiesten bewegen. Ein spießbürgerlicher Schriftsteller nährt sich von denselben stofflichen Erfahrungen, die auch jener gebraucht. Doch wo der erste preist, da verdammt der zweite. Und dann befriedigt nicht jeden Künstler das Be-

[1]) Hamburgische Dramaturgie. Lessing. Werke, Bd. 9, S. 188.

wußtsein, daß er dem besten Geschmack seiner Zeit genügt. Einige setzen sich darüber hinweg, um besseren Geschmack anzuregen; der Verfasser der „Minna von Barnhelm“ wußte das aus eigener Erfahrung. Es ist interessant, den Umschwung, den Lessing in dieser Beziehung durchgemacht hat, zu verfolgen. In der ersten Leipziger Zeit versucht sich der junge Student in allen beliebten Dichtungsgattungen, dem Vorbilde der anerkannten Männer folgend. Gleim und Hagedorn sind ihm Wegweiser auf dem Gebiet der Anakreontik, Gellert führt ihn in den Bereich der Fabel hinein, und Kästner lehrt ihn die Poesie mit dem epigrammatischen Salz zu würzen. Aber bald geht die Lehrzeit zu Ende und mit ihr die Unterwürfigkeit unter die Forderungen des allgemeinen Geschmacks. An ihre Stelle tritt die Anregung weniger Auserwählten, die der Zukunft vorarbeiten. Um aber das Bedürfnis des Volkes nach einer neuen, besseren Geistesnahrung herauszufühlen, dahin kann man auf zwei verschiedenen Wegen gelangen. In seinem oben angeführten Satz empfiehlt Lessing den der Rücksichtnahme auf das Urteil der Zeitgenossen. Ein naiveres, urwüchsigeres Talent jedoch konnte die Anregung lediglich aus seiner auf die Einflüsse der Umgebung unbewußt reagierenden Seele schöpfen, ohne das Bewußtsein der historischen Notwendigkeit zu haben, und darum nicht minder bahnbrechende Werke schaffen. Auch ist die Grundlage der ästhetischen Urteile viel zu individuell und unsicher, als daß man mit den Irrtümern sogar bei den Besten nicht zu rechnen hätte. Endlich ist der Begriff „Zeitgenosse“ dehnbar und nicht exakt genug, um hier unbeschränkte Anwendung finden zu können. So z. B. lebte Grillparzer

zeitlich in derselben Epoche mit Richard Wagner und doch waren sie beide in musikalischer Hinsicht nichts weniger als Zeitgenossen.[1])

Alle Einschränkungen jedoch, die die Allgemeingültigkeit jener Worte des Hamburgischen Dramaturgen beeinträchtigen könnten, fallen bei ihrer Anwendung auf das Schaffen Lessings weg. Er arbeitete sicher und bewußt. Wir haben Beweise genug dafür, daß er stets das Beste aus dem reichen Vorrat seines Wissens in Inhalt und Form seiner Werke brachte. Die Albrechtschen Untersuchungen — die übrigens kaum etwas Schmachvolles, wie es der Verfasser augenscheinlich wollte, aufdecken — liefern in dieser Beziehung reichliches Material.[2]) Eigene Bekenntnisse Lessings, zahlreiche Untersuchungen bringen immer neue Belege für die große Kraft seines kritischen Sinnes. Man wird noch nicht müde, die Frage: war Lessing vorwiegend Kritiker oder Dichter? aufzuwerfen. Ich möchte nur noch betonen, was auch für den weiteren Gang dieser Untersuchung von Wichtigkeit ist, daß Lessing als Dramatiker vor allem ein großer theoretisierender Techniker war; die Technik aber ist meistens bewußt, die Theorie ist es immer.

Wenn nun Lessing sich vorgenommen hatte, eine „antityrannische Tragödie", wie er seinen „Spartacus"[3])

---

[1]) Vgl. Grillparzer. Werke, Bd. 13, S. 184 f. — Bd. 3, Ss. 213, 228, 230.

[2]) Paul Albrecht. Philologische Untersuchungen. Lessings Plagiate. 6 Bde. Hamburg-Leipzig 1888—91.

[3]) Die Handschrift dieses Spartacusentwurfes befindet sich in der Kgl. u. Universitätsbibliothek zu Breslau. Zum ersten Male ist er in dem von Karl Lessing herausgegebenen „Thea-

nennt, zu schreiben, so dürfen wir schließen: er war der Meinung, daß die Besten seiner Zeitgenossen eine Empörung gegen alle Tyrannei in sich trügen. Schon ein ganz flüchtiger Blick in die Geschichte Deutschlands in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts lehrt uns, wie richtig dieses Gefühl Lessings war. Es war die Zeit vor der französischen Revolution: in allen Ländern erhoben sich noch leise und nur vereinzelt Stimmen, die ihre Unzufriedenheit mit dem Bestehenden aussprachen. Nachdem Rousseau mit seinen Schriften die Negation begründet hatte, wurden diese Stimmen in Frankreich immer lauter und mutiger, bis sie sich im entsetzlich-erhabenen Lied der Revolution aufgelöst haben. Diese Zeitströmungen spiegelten sich in Deutschland bei denen wieder, die

---

tralischen Nachlaß" (Berlin 1784 und 1786) erschienen. — Was die Besprechung des Lessingischen „Spartacus" betrifft, so habe ich vergeblich die Hauptwerke der deutschen Literaturgeschichte, wie die meisten Lessingmonographien gemustert. A. Stahr, H. Zimmern, Sime-Strodtmann, Kuno Fischer erwähnen den Entwurf gar nicht. H. Düntzer zitiert die auf „Spartacus" bezügliche Stelle aus dem Briefe Lessings an Ramler. (Lessings Leben. Leipzig 1882. S. 474.) — Guhrauer begnügt sich mit einer flüchtigen Notiz (Th. W. Danzel u. G. E. Guhrauer. G. E. Lessing, herausg. v. W. v. Maltzahn u. R. Boxberger. 2 Bde. Berlin 1880—81. Bd. 2, S. 290 Anm.). A. Tragl bringt einen rein stofflichen flüchtigen Bericht (Über Lessings dramatische Entwürfe, Pläne und Fragmente. Progr. Böhm.-Leipa 1882, S. 20). W. Scherer charakterisiert den Spartacusentwurf kurz aber vortrefflich in seinem Aufsatz „G. E. Lessing" (Kleine Schriften, herausg. v. E. Schmidt u. K. Burdach, 2 Bde. Berlin 1893, Bd. 1, S. 85). Auf die Besprechung Erich Schmidts in seiner Lessingmonographie wird im Verlauf dieser Untersuchung hingewiesen.

wir unter dem Namen der Aufklärer zusammenzufassen gewöhnt sind. Die stark französisch angehauchte Journalistik Wekhrlins und seine Haft;[1]) die langjährige Gefängnisstrafe Schubarts, den Schiller besuchte, für den sich Goethe verwendet haben soll;[2]) von den politischen Phantasien F. K. v. Mosers[3]) bis zu der ersten auf wissenschaftlicher Grundlage angelegten politischen Zeitschrift Schlözers,[4]) alles das sind Symptome der Zeit. In der Dichtung donnerte die edle Empörung der Stürmer und Dränger gegen alle Unterdrückung. „Es entstanden ganz extravagante Freiheitsideen."[5]) Man ging darin so weit, daß man glaubte, die Tugend sei nur bei den niederen Ständen zu suchen — eine Auffassung, die ihren Gipfel in Schillers „Räubern" erreichte. Und Lessing selbst, obwohl er den revoultionären Virginiastoff in den bürgerlichen der „Emilia Galotti" umgewandelt hatte, und die politische Tendenz dieser Tragödie zurückdrängen wollte, hat doch mit ihr die Vorliebe der Aufklärungsdichter für revolutionäre Stoffe mächtig angefacht.

Leider sind die Nachrichten über den Spartacusstoff in den Werken und Briefen Lessings zu spärlich, um außer dem oben besprochenen Zusammenhang auch noch

---

[1]) Vgl. Gottfried Böhm. Ludwig Wekhrlin. München 1893.

[2]) Vgl. G. Hauff. Chr. F. D. Schubart. Stuttgart 1885.

[3]) „Hier war nun zum ersten Male ein Mann, der sagte: es steht böse, und es könnte und sollte geholfen werden." Seine Schriften haben im Volke „ein Gefühl von Mißmut und bestimmte Kenntnis von Mißbräuchen erregt." (Niebuhr. Gesch. d. Zeitalters d. Revol. 2 Bde. Hamburg 1845, Bd. 2, S. 74.)

[4]) Schlözer, Briefwechsel meist hist. u. politischen Inhalts. 1776—82.

[5]) Niebuhr l. c. Bd. 1, S. 83.

den letzten, diese Wahl bestimmenden Anlaß, der doch bei dem assoziativen Charakter des Schaffens Lessings vorhanden sein mußte, zu ermitteln. Die einzige direkte Beziehung zu den Anregungen der Zeit bietet der Brief an Ramler vom 16. Dezember 1770: „Die Ode an die Könige[1]) will ich mir dreymal laut vorsagen, so oft ich werde Lust haben, an meiner antityrannischen Tragödie zu arbeiten. Ich hoffe mit Hülfe derselben aus dem Spartacus einen Helden zu machen, der aus anderen Augen sieht, als der beste römische."

Überhaupt war Lessing mißtrauisch gegen die römischen Darstellungen des Aufstandes, was mit seiner später zu erörternden Auffassung des Stoffes im Zusammenhang stehen mochte. Florus, sagt er, „spricht mit einer Verachtung von meinem Helden, die fast lächerlich ist."[2]) Außer Florus hat Lessing von antiken Schriftstellern Plutarch und Appian benutzt; außerdem Lipsius („De gladiatoribus") und die französische Tragödie von Saurin gekannt. Er ließ sich dieses Buch von Voß zuschicken, wie aus dem Briefe seines Bruders Karl vom 24 Dezember 1770 zu ersehen ist: „Vermutlich wirst du nun schon den Spartacus von Saurin erhalten haben. Ich habe diese Tragödie selbst durchgelesen, allein nur flüchtig, weil Voß sie dir sogleich überschicken wollte." Dann folgt eine kurze Kritik des Stückes (s. w. u.). Leider sind zwei andere Briefe, der erste von Lessing an Voß mit der Bitte um Zusendung der Saurinschen Tragödie (Dezember 1770), der zweite von Voß an Lessing, vermutlich das

[1]) K. W. Ramlers Poetische Werke. Berlin 1800. Tl. 1. S. 51 ff.

[2]) Lessing. Werke, Bd. 3, S. 469.

Begleitschreiben zu der Sendung (Dezember 1770), verschollen. Auch findet sich eine Erwähnung dieses Stükkes weder in der Antwort Lessings an seinen Bruder vom 8. Januar 1771 noch in den Aufzeichnungen zu „Spartacus".

In dem oben zitierten Brief an Ramler spricht Lessing den Zweifel aus, ob er je Zeit haben werde, sich der Ausarbeitung des Spartacusstoffes zu widmen. Im ähnlichen Sinne kann man die von Erbitterung diktierte Äußerung an Nicolai vom 17. Februar 1771 auffassen: „Mein Spartacus soll darum doch noch eher fertig werden, als wir in Deutschland ein Theater haben." Jedenfalls hat Lessing diese Idee lange beschäftigt. Noch 1775 während des Aufenthaltes in Berlin sprach er vom „Spartacus" mit seinem Bruder Karl.[1])

Wenn sich also Lessing mindestens fünf Jahre mit diesem Gedanken trug, und während dieser Zeit nur die obengenannten Schriftsteller notiert hatte, so dürfen wir schließen, daß er sich mit diesem Material begnügen wollte. Auch zählte er „Spartacus", wie er an Nicolai am 5. Dezember 1772 schrieb, unter die Entwürfe, die sechs Wochen zur Vollendung brauchen, die er aber liegen läßt, weil er die Lust verloren habe fürs Theater zu schreiben.[2]) Jedenfalls kommt noch die Tragödie Saurins in Betracht, die Lessing als Grundlage gebrauchen konnte.[3])

---

[1]) Lessing. Werke (Boxberger), Bd. 3; 2, S. 279.

[2]) J. Schmidt bemerkt treffend: „Hätten ihn seine Entwürfe wirklich gedrängt, so hätte er nicht widerstehen können." (Gesch. d. deutschen Lit. Berlin 1886. Bd. 2, S. 99.)

[3]) Vgl. Lessing. Werke (Boxberger), Bd. 3; 2, S. 278. — Tragl l. c. S. 20.

Saurin[1]) erdichtet drei Motive, um den seiner Beschaffenheit nach, wie er meint, dürftigen Stoff zu beleben: die Liebe des Spartacus zu Crassus' Tochter, die Gefangenschaft Spartacus' Mutter in Rom und ihren gewaltsamen Tod, und den Verrat des gallischen Sklavenhauptmanns Noricus.

Der Mutter des Spartacus droht die Folter, wenn der Sohn seinen Feldzug gegen Rom nicht aufgibt. Die heldenmütige Frau nimmt sich das Leben und läßt dem Spartacus sagen:

Si je lui fuis chère,
Que l'univers soit libre, et qu'il venge sa mère![2])

Im Augenblick, als dieser auf den vom Blut seiner Mutter befleckten Dolch den Römern Rache schwört, erfährt er, daß Emilie in die Hände einer Abteilung des Sklavenheeres gefallen ist, und sich in seinem Lager befindet. In der zum sicheren Tode verdammten Konsulstochter[3]) erkennt Spartacus das Mädchen, dem er einst in Tarent die Ehre und das Leben gerettet hatte, und das er seit jenem Moment liebt. Hier beginnt der innere Kampf des Helden, der durch äußere Umstände noch heftiger angefacht werden soll:

Vous voyez le trouble de mon âme:
Ma mère, les Romains, et ma haine et ma flamme,
Tout combat à la fois, tout déchire mon coeur.[4])

[1]) Bernhard-Joseph Saurin, de l'académie Française (1706 bis 1781). Erste Aufführung des „Spartacus" am 20. Febr. 1760.

[2]) Théatre . . . du second ordre. S. 84.

[3]) Crassus wird bei Saurin als Konsul bezeichnet, in der Wirklichkeit war er damals Prätor. Diese Bezeichnung behält Lessing bei.

[4]) Théatre . . . du second ordre. S. 94.

Das Heer verlangt den Tod Emiliens und droht mit Empörung. Durch energisches Auftreten bringt Spartacus es aber zum Gehorsam und entschließt sich, die Römerin ihrem Vater auszuliefern. Diese Handlung wird von begeisterten Reden auf den Edelmut der vermeintlichen Barbaren im Vergleich mit dem Barbarentum der kultivierten Römer begleitet. Auf dieses, offenbar dem Rousseauschen Gedankenkreise entnommene Motiv wird großes Gewicht gelegt, obwohl seine Anwendung hier gar nicht als angebracht erscheint. Rein menschlich betrachtet, kann die Tat des Spartacus ebenso egoistische Gründe haben, und ist also nichts weniger als Heldentum. Das von der Dankbarkeit und Bewunderung dem Mädchen entrissene Liebesgeständnis bereitet den Zuschauer auf die Katastrophe vor. Emilie ist entschlossen, ihrem Pflichtgefühl als Römerin und Tochter zu gehorchen und in das Lager des Konsuls zu folgen, aber auch weder die Niederlage der Römer noch die des Spartacus zu überleben. Nach einem Siege der Aufständischen macht ihnen Crassus Vergleichsvorschläge. Die entlaufenen Sklaven sollen danach römische Bürger, Spartacus Senator werden; und gleichsam um die Schale des historischen Unsinns voll zu machen, bietet dann der Konsul dem Fechter die Hand seiner Tochter an. Römischer Bürger zu sein, meint aber der von Rousseaus Geiste angehauchte Spartacus, wäre eine Schmach, es hieße an der Verkommenheit der Römer teilhaben; Emilie zu besitzen wäre grenzenloses Glück und doch:

Pour être digne d'elle il faut y renoncer
Et ne point immoler, en m'unissant à Rome,
La liberté du monde à l'interêt d'un homme.[1])

Mit dieser Antwort entfernt sich Crassus, und man rüstet sich beiderseits zum entscheidenden Kampf. Während der Schlacht, an welcher Spartacus doch teilnehmen müßte, empfängt er den Besuch Emiliens, die ihn beschwört, den Vorschlag des Konsuls anzunehmen, und im Falle der Absage mit ihrem Tode droht. Als nun Spartacus im inneren Kampf sich windet, wird ihm die Nachricht vom Siege der Römer gebracht. Der in der Tragödie ziemlich sorgfältig vorbereitete Verrat des Noricus beschleunigt die Katastrophe und erspart dem Helden die Entscheidung. Spartacus stürzt sich in den Kampf und erscheint erst wieder als Roms Gefangener. Er beschwört Emilie, ihm Gift oder eine Waffe zu verschaffen. Zur Antwort stößt sie sich den Dolch in die Brust und reicht ihn dem Geliebten, der ihr in den Tod folgt.

Aus diesem kurzen Überblick erweist sich die Tragödie, als ein nach dem herkömmlichen, konventionellen Rezept gebrautes Stück. Kein Verständnis, ja keine Kenntnis der Geschichte: keine menschlichen, sondern rein rhetorische Charaktere; eine hohle, aufgeblasene Phraseologie, kurz, ein richtiges Drama des „Théatre du seconde ordre". Emilie und Spartacus, die beiden makellosen, tugendhaften Menschen; die unumgänglichen Confidents (Sunnon und Sabine); das peinliche Einhalten der

[1]) Théatre . . . du second ordre. S. 119.

drei Einheiten; — alles stoffliche und technische Zubehör dieser Tragödie konnte den Autor der „Hamburgischen Dramaturgie“ kaum zur Nachahmung verleiten. Nur an zwei Punkten glaube ich eine Übereinstimmung zwischen dem Lessingischen Entwurf und der französischen Tragödie zu finden: in dem bei Saurin scharf angedeuteten, aber mangelhaft ausgeführten Gegensatz zwischen dem edlen Barbarentum und dem verdorbenen Römertum, wie in dem Umstand, daß die Tochter des Crassus sich in den Händen der Sklaven befindet.

Dieses letztere Motiv, und damit fange ich die Besprechung der sich auf die Handlung beziehenden Angaben Lessings an, ist zu flüchtig angedeutet, um bestimmte Schlüsse auf seine geplante Ausgestaltung zu erlauben. Aus dem Entwurf erfahren wir nur, daß Crassus' Tochter aus der ersten Ehe sich im Lager der Sklaven befinden sollte. Außerdem kommt noch das folgende Dialogbruchstück in Betracht:

Des Spartacus gewesener Herr (welcher den Konsul unterbricht, um nachdrücklicher, wie er glaubt, zu reden). Du kennst mich?

Spartacus. Wer bist du?

Der Herr. Wie? Deinen Herrn verleugnest du? Willst du nicht kennen?

Spartacus. Laß es gut seyn, Pompejus,[1]) daß ich dich nicht kennen will!

[1]) Ein zufälliger Name. Nicht zu verwechseln mit Pompeius, dem späteren Triumvir, der im Stück auch eine Rolle wahrscheinlich nur hinter den Kulissen zu spielen hatte (s. w. u.).

Der Herr. Räuber.

Spartacus. Räuber?

Der Herr. Des kostbarsten, was ich gehabt.

Spartacus. Der Punkt betrifft nur uns zwei! Davon unter uns allein: hernach . . . laß itzt den Konsul sprechen.[1])

Ich glaube schließen zu dürfen, daß es sich in diesem Gespräch um ein Weib handelt. Vielleicht sollte also dieser Pompeius Verlobter oder Liebhaber der jungen Römerin sein, was mir wegen des Mangels an betreffender Angabe zweifelhaft erscheint; oder, was viel wahrscheinlicher ist, ihr Vormund, der sie erzogen hatte. In diesem Falle konnte sie den Spartacus noch im Hause seines Herrn vor dem Aufstand kennen gelernt und ihn von dort in den Krieg begleitet haben. Vielleicht aber ist hier die Rede von einem anderen Weib. Wie das auch sein mag, die Erwiderung des Spartacus scheint sich auf eine ihm nahestehende Frau zu beziehen.

Das Nächstliegende, wenn man außer den obigen Angaben noch das Stück Saurins kennt und sich von dem Geschmack jener Zeit Rechenschaft zu geben sucht, wäre nun anzunehmen, daß Lessing an ein Liebesverhältnis zwischen Spartacus und der Römerin gedacht habe. Erich Schmidt ist anderer Meinung. „Man darf vermuten," sagt er, „daß die junge Aristokratin ohne konventionelle Liebesgeschichten eine menschlich reine Beurteilung der verachteten Fechter gewinnen und mit ihnen wie eine Zugehörige untergehen sollte, denn Lessings antityrannische Tragödie war als demokratisches

[1]) Lessing. Werke, Bd. 3. S. 472.

Humanitätsbekenntnis gedacht.“[1]) Vor allem ist keine Liebesgeschichte an und für sich konventionell, nur die Ausführung kann es sein; diese kennen wir in unserem Falle gar nicht, eine „Emilia Galotti“ aber eröffnet uns die weitesten Aussichten. Und wenn Lessing sagt: „Manche Kunstrichter . . . finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen,“ so scheinen mir diese Worte nur gegen die konventionelle Behandlung gerichtet zu sein.[2]) Daß aber für Lessing die Liebesgeschichte im „Spartacus“ nicht Hauptsache war, das liegt auf der Hand. Auch hoffe ich im Verlauf dieser Untersuchung zu zeigen, daß eine bestimmte in den Rousseauschen Ideen fußende, positivere Auffassung dem Entwurfe zugrunde liegt, als es Erich Schmidt mit dem „demokratischen Humanitätsbekenntnis“ recht unklar meint. Und doch glaube ich, daß dieses Hauptmoment der Auffassung noch keinen sicheren Fingerzeig für den Gebrauch der Nebenmotive gibt.

Versuchen wir die Konsequenzen aus E. Schmidts Ansicht zu ziehen. Die Stieftochter des Crassus befindet sich im Lager der Sklaven und stirbt mit ihnen; es ist ein recht trauriges Ereignis, das aber in sich noch nichts Dramatisches hat. Eine dramatische Kraft könnte ihm durch die freiwillige Zugehörigkeit der Römerin zu der Sklavensache, durch ihren Beitritt zu der Sklavenempörung verliehen werden. Eine folgerichtige Durchführung dieses so aufgefaßten Motivs wäre jedoch nur durch

[1]) E. Schmidt. Lessing. Bd. 2. S. 53.

[2]) „Von dem Wesen der Fabel“. Lessing. Werke, Bd. 7, S. 435.

seine vollkommene Verinnerlichung zu erlangen. Abgesehen von der ungeheuren Schwierigkeit dieser Aufgabe, muß eine soweit gehende Verinnerlichung für das moderne Drama vorbehalten bleiben, für die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts ist sie sogar bei Lessing undenkbar. Ein kunstverständiger Zeitgenosse, Karl Lessing, findet sogar am Saurinschen, also einem ganz oberflächlich behandelten Liebesmotiv keinen Anstoß, nur der Schluß scheint ihm unwahrscheinlich zu sein; er möchte den Konflikt zwischen der Vaterlandsliebe und der Leidenschaft bei Emilie vertieft sehen.[1]) Wenn nicht durch die schwer zu dramatisierende und zu Lessings Zeit kaum denkbare Verinnerlichung, so kann der freiwillige Untergang der Prätorstochter nur dann eine dramatische Bedeutung gewinnen, wenn sich die Römerin in einem engen und verhängnisvollen Verhältnis zu einer der Hauptpersonen befindet. Die letzteren sind aber Spartacus und Crassus. Eine solche Verknüpfung der Schicksale des Mädchens mit denen des Spartacus wird von E. Schmidt abgelehnt, und so bleibt als Grundlage für diesen Nebenkonflikt das Verwandtschaftsverhältnis zu Crassus. Wer ist aber Crassus? Ein „schändlicher Geizhals," der keineswegs den Zuschauer mit seinem Schmerz um den Tod der Tochter rühren könnte. Dies aber, wie ich zu zeigen suchte, ist das einzige, was sich nach der Auffassung des zitierten Autors als dramatisches Motiv ergeben könnte.

Wie nun einerseits die Entscheidung der ganzen Frage dahingestellt bleiben muß, so darf man anderseits nicht behaupten, wie es Erich Schmidt tut, daß Lessing

---

[1]) Karl Lessing an G. E. Lessing am 24. Dez. 1770.

ohne jede Liebesgeschichte auskommen wollte. Ich glaube nicht zuviel gesagt zu haben, wenn ich auf Grund obiger Betrachtung annehme, daß irgendein Liebesmotiv in bezug auf Spartacus eingeführt werden sollte. Über den Wert desselben für unser Trauerspiel kann man ohne Kenntnis der Ausführung unmöglich urteilen.

Was sonst die Entwicklung der Handlung betrifft, finde ich bei Lessing nur noch zwei Angaben. „Crassus hat einen Waffenstillstand mit dem Spartacus gemacht, unter dem Vorwande, Verhaltungsbefehle von Rom über seine Vorschläge einzuholen. Aber er greift ihn an, ehe dieser zu Ende, um dem Pompeius zuvorzukommen.“[1]) Wir müssen die Geschicklichkeit bewundern, mit der Lessing diesen Umstand zur Begründung seiner Stoffauffassung und zur Charakteristik des Crassus erdichtet. Crassus bricht sein Wort mit der den Römern eigenen Verachtung gegen die Sklaven: es seien keine Menschen, ihnen gegenüber gelten auch keinerlei Verpflichtungen. Und dann offenbart sich in dieser Handlungsweise des Crassus sein Neid gegen Pompeius und die Furcht, jener könnte ihm die Lorbeeren wegschnappen. Ebenso erdichtet ist die Begründung des letzten entscheidenden Kampfes, die aber auch vollkommen wahrscheinlich ist. „Pompeius (der Feldherr) kann bereits am Vultur, dem Gebirge in Apulien, angelangt sein; und Crassus kann ein Teil seines Heeres über den Bradanus geschickt haben, um den Spartacus von Tarentum und Brundisium, das ist von Calabrien, abzuschneiden: so daß Spartacus gezwungen ist, zu schlagen.“[2]) Leider wissen wir nicht,

[1]) Lessing. Werke, Bd. 3, S. 470.
[2]) Ebenda. Bd. 3, S. 471.

wie Lessing diesen Entschluß zum entscheidenden Kampf mit dem sonstigen Verhalten des Helden zu verbinden gedachte.

Die übrigen im Entwurf enthaltenen Angaben beziehen sich auf die Charakteristik der Hauptpersonen: Spartacus und Crassus.

Für Spartacus war Lessing noch entschiedener, als später A. G. Meißner, voreingenommen, und er wollte ihm in seinem Werk ein verherrlichendes Denkmal schaffen. (Vgl. den Brief an Ramler, S. 19.) Darum verwirft er a priori alles, was „eine schlechte Idee" von Spartacus hervorrufen könnte, so z. B. die von Florus angegebene Beschreibung seiner früheren Schicksale: „de stipendiario Thrace miles, de milite desertor, inde latro, deinde in honorem virium gladiator." Gleichfalls verwirft Lessing den von Florus angeführten Umstand, daß Spartacus zu Ehre der Gefallenen ein Fechterspiel mit den gefangenen Römern veranstaltet hat. „Mein Spartacus muß das nicht selbst getan haben . . . Er muß es nur nicht haben verhindern können. Crixus muß es veranstaltet und gewollt haben."[1]) Demnach wußte Lessing nicht (oder wollte hierin der Geschichte untreu werden), daß die Feier wahrscheinlich zur Ehre des Crixus und jedenfalls nach dessen Tode veranstaltet wurde. Meißner hat den Anteil des Spartacus an der Feier nicht verhehlt, hat aber Worte der Rechtfertigung für ihn gefunden. Die Deutung einer anderen Tatsache dagegen hat Meißner Lessing abgelauscht. Lessing schreibt: „Die insignia und fasces, die er (Spartacus) von den Prätoren erbeutet, und die ihm seine Soldaten übertragen, kann ich ihn brauchen

[1]) Lessing. Werke, Bd. 3, S. 469.

lassen. Aber nicht sowohl aus Stolz und Verhöhnung der Römer, sondern zur Schützung und Heiligung seiner Person in Steuerung der Ausschweifungen und Grausamkeiten des gemeinen Mannes. Er kann sogar damit in dem Lager des Crassus erscheinen: und Crasso, der darüber empfindlich ist, mit wenigem sagen, welchen heilsamen Gebrauch er für die Römer selbst oft davon gemacht."[1]) Wie hier einerseits die Geschicklichkeit in der Deutung der Tatsache zum Vorteil des Spartacus zu bewundern ist, so glaube ich, daß durch diese Umgestaltung ein starkes, ausdrucksvolles Mittel zur Belebung des Charakters des Helden verloren gegangen wäre. Die völlige Vermeidung der schwarzen Farbe führt zum Schaffen makelloser Helden, die zwar alle Tugenden, doch nicht e i n e n Tropfen Blut in ihren Adern besitzen. Was mußte in der Seele des Spartacus vorgehen, als er, der verachtete, in die Kategorie der Untermenschen gehörende Sklave und Fechter, sich mit allen Abzeichen des römischen Feldherrn geschmückt sah! Und doch konnte Lessing von seinem Standpunkte aus dieses herrliche psychologische Moment nicht gebrauchen. Er wollte nicht nur den Spartacus groß, über alle kleinliche Gefühle erhaben machen, er wollte es auf Kosten der Römer tun. Sein Spartacus verachtet nicht die Römer, sondern ihre Ehren, ihre Kultur, die das Menschliche in ihnen getötet haben. Es genügt ihm, wenn er einen „heilsamen Gebrauch" von den Abzeichen der höchsten Würde Roms macht. Um eine Handlung, die ihm seine Menschenliebe diktiert, zu verrichten, ist ihm das Symbol der höchsten

---

[1]) Lessing. Werke, Bd. 3, S. 469.

Macht, vor der die ganze Welt zittert, gut genug. Es ist übrigens sehr unwahrscheinlich, daß Spartacus sich überhaupt in das Lager der Römer wagen könnte: sie betrachteten ihn die ganze Zeit bloß als einen entlaufenen Sklaven und hätten keinen Anstand genommen, um ihn als einen solchen zu behandeln, wenn er ihnen in die Hände gefallen wäre. Saurin läßt Crassus in das Lager der Sklaven kommen, was viel wahrscheinlicher ist. An diesen Fehler der Technik Lessings erinnert die Unbeholfenheit Grabbes, mit der er den gehaßten und verachteten finnischen Feldherrn, den Mohren Berdoa, sich mitten unter den Feinden herumtreiben läßt („Herzog Theodor von Gothland", 1. Aufzug).

Die sonstigen Angaben zur Charakteristik des Spartacus werden mit einer ebenso großen Kunstfertigkeit, wie die oben besprochenen, zur Zeichnung der Römer und vor allem zur Schilderung des Verhältnisses unseres Helden zu ihnen gebraucht. Auf die Ansprache einer ungenannten Person, daß er ein außerordentlicher Mensch sei, antwortet Spartacus:

Da seht, wie weit ihr seyd, ihr Römer! daß
Ihr einen schlichten, simplen Menschen
Für einen außerordentlichen Mann erklären müßt.
Ich bin sehr stolz; und dennoch überzeugt,
Daß ich kein bessrer Mensch bin, als wie sie die Natur
Zu hunderten, täglich, stündlich aus den Händen wirft.[1])

Den Grund dieser hohen Meinung der Römer hat Spartacus mit seinem klaren Verstand durchschaut. Die Logik der Römer wäre danach die folgende: ein Mann,

[1]) Lessing. Werke, Bd. 3, S. 471.

der uns überwindet, muß außerordentliche Gaben besitzen, sonst wäre er nicht imstande, die Weltbezwinger zu bekämpfen.[1]) Spartacus versteht das und läßt sich durch das Lob der Römer nicht täuschen: „Ihr müßt ..." sagt er, und da er die Quelle jener Bewunderung kennt, so gibt sie ihm nur Anlaß zu schließen: „wie weit ihr seid, ihr Römer!" So viel aus den Dialogentwürfen zu schließen ist, wollte Lessing seinen Spartacus als einen Mann von tiefer Einsicht, der klar die Mängel der römischen Republik überschaut, darstellen. „Sollte sich der Mensch, sagt er, nicht einer Freiheit schämen, die es verlangt, daß er Menschen zu Sklaven habe?" Es ist die vom gesunden Verstand geleitete, einzig wahre Moral, die nur nach dem innersten Grund der Dinge fragt und für sie die sittliche Berechtigung sucht, ohne sich durch den Schein der von der Tradition geheiligten Ansichten täuschen zu lassen. Diese Moral ist ganz ausschließlich in ihren Forderungen, sie erzwingt sich Achtung, obwohl sie sich oft zum Paradoxon versteigt. So ein edles, erhabenes Paradoxon vom Standpunkte der Geschichte aus war das Vorhaben des Spartacus mit der römischen Macht zu streiten. Die Absicht Lessings war das Edle jener Weltanschauung in der Charakteristik des Spartacus zu verherrlichen, ihre Berechtigung in der Darstellung der Römer zu begründen.

Vorhin suchte ich darzutun, wie Lessing den ersten Teil seiner Aufgabe zu erfüllen gedachte, wobei ich auf gewisse Anhaltspunkte für den zweiten hinwies; der zweite ist aus der geplanten Charakteristik des Crassus zu ersehen. „Man kann annehmen, daß er sich zum

[1]) Dasselbe Motiv vgl. bei Fr. Hebbel: „Gyges u. sein Ring". Akt 5, Szene 1.

Kriege gegen Spartacus aus einer eigenen Ursache drang. Bey seinem schändlichen Geitze hielt er seine Sklaven für seinen größten Reichthum und wußte mit ihnen mehr wie mit allem andern zu wuchern . . . Er wußte . . . am besten, was ein Sklave werth war, und wieviel die Römer durch sie verlören. Dieses kann ich zugleich für die Ursache angeben, warum er sich in keinen Vergleich mit dem Spartacus einlassen wollen . . . Man kann annehmen, daß die Bedingungen, ihre gänzliche Freyheit gewesen."[1]) Leider finden wir im Entwurf außer der oben (S. 28)erwähnten keine Angaben mehr zu der Charakteristik des Crassus. Die wichtigste Triebfeder seines Handelns sollte danach der Geiz bilden, es scheint mir aber unmöglich anzunehmen, daß Lessing sich kein volles Bild von diesem Manne gemacht hätte. Wir wissen, daß die Charakteristik des Crassus dem Plutarch entnommen werden sollte, und so hat Lessing auch die Talente und den Lebenswandel des Crassus kennen müssen. Der große Dramatiker hat es ausgezeichnet erfaßt, daß in Spartacus und Crassus zwei Weltanschauungen, die barbarische und die römische, einander gegenüberstanden. So wie Spartacus die Vorzüge eines Ungebildeten, aber von der Natur reich begabten Menschen in sich vereinte, so war Crassus mit allen Fehlern eines auf der höchsten Stufe der Kultur stehenden Römers behaftet. Die stärkste Macht in seinen Händen war das Geld, seine Talente verstand er auch als Scheidemünze zu verwenden; er hegte die tiefe Überzeugung, daß alles zu erkaufen sei, wenn nicht mit Geld, so mit Beredsamkeit und Liebenswürdig-

[1]) Lessing. Werke, Bd. 3, S. 470.

keit. Er hatte Mut und Intelligenz, vor allem aber eine ungeheuere Hab- und Herrschsucht; im Dienste dieser beiden standen alle seine sonstigen Eigenschaften: er war imstande, jede Niederträchtigkeit zu begehen, um reich und mächtig zu werden.[1]) Lessing stellt den Geiz an die erste Stelle, das Übrige vermissen wir im Entwurf, in der ausgeführten Tragödie würde es gewiß nicht gefehlt haben. Die oben erwähnte Rivalität mit Pompeius gibt einen sicheren Fingerzeig dafür.

Spartacus und Crassus; die Barbaren und die Römer; ursprüngliche, tugendhafte Reinheit der Seele und frevelhafte, korrumpierte Kultur, — auf diesen Gegensätzen beruht die Lessingische Stoffauffassung. Hier möchte ich daran erinnern, daß Lessing schon in Breslau einen „Alcibiades in Persien" plante. Der Held sollte gleich zu Anfang des Trauerspiels bekennen, daß er sich „aus dem weisen Griechenland, wo Aberglaube und gesetzlose Frechheit den Pöbel, Ehrgeitz und Ohnegötterey die Großen regiert, in das barbarische Persien, wo Wahrheit und Tugend den alten Thron besitzen,"[2]) geflüchtet hat. Es ist dieselbe Auffassung, die aber im „Spartacus" einen weiteren Schritt tut. Alcibiades will Ruhe für sich, Spartacus will die Welt befreien. Alcibiades flieht, Spartacus wirft der unsittlichen Kultur den Handschuh hin. Er will das Paradoxon ausführen, das Rousseau im 18. Jahrhundert zu begründen suchte: er will die Moral auf Kosten der Kultur triumphieren lassen. Nicht nur die

[1]) Vgl. W. Ihne. Römische Gesch. 8 Bde. Leipzig 1868 bis 1890. Bd. 6, S. 51.

[2]) Lessing. Werke, Bd. 4, S. 405.

höchste Würde Roms ist für ihn Flitterzeug, die römische Bildung ist es ihm auch.

Der Konsul. Ich höre, du philosophierst, Spartacus.

Spartacus. Was ist das? Du philosophierst? . . . Doch ich erinnere mich, ihr habt den Menschenverstand in die Schule verwiesen, um ihn lächerlich machen zu können . . . Philosophieren, es macht mich lachen . . .[1])

Man darf in keinem Falle behaupten, daß Lessing sich unter dem Banne der Idee Rousseaus befand. Der Aufklärer, der „Patriarch der deutschen Geistesfreiheit,“[2]) der Vorkämpfer der Kultur konnte unmöglich das Barbarentum als solches verherrlichen wollen. Schon 1751 hat er die preisgekrönte Schrift Rousseaus stark kritisiert, — und doch unter gewissen Gesichtspunkten feurig verteidigt. Er lehnt die Schlüsse des Verfassers ab und doch fühlt er „Ehrfurcht“ vor der Tugend, der Rousseau das Wort spricht.[3]) Er nennt seine Gesinnungen „erhaben“ und an einer anderen Stelle sagt er: „kurz, Herr Rousseau hat Unrecht; aber ich weiß keinen, der es mit mehrerer Vernunft gehabt hätte.“[4]) Rousseau hat nämlich, nach Lessings Meinung, so weit recht, als die Kunst ihren eigentlichen Beruf nicht erfüllt. „Wann wird man anfangen,“ ruft Lessing aus, „die Tugend so reizend zu schildern, als man jetzt das Laster mahlt.“[5]) Mit einem Wort, wenn Lessing jenen Ausführungen auch keinen

[1]) Lessing. Werke, Bd. 3, S. 471.

[2]) A. Ruge. Werke, Bd. 1, S. 20.

[3]) Das neueste aus dem Reiche des Witzes (Apr. 1751) Lessing. Werke, Bd. 4, S. 387 ff.

[4]) Ebenda, Bd. 5, S. 64 ff.

[5]) Ebenda, Bd. 4, S. 396.

positiven Wert zugestand, so interessierte ihn doch sehr der kühne Gedankensprung, den der Verfasser mit einer „männlichen Beredsamkeit" verteidigte.[1]) Auch erkannte er den edlen Ursprung jener Ansichten an. Was lag nun näher, als sich den Standpunkt Rousseaus bei der Bearbeitung eines so dazu geeigneten Stoffes, wie es „Spartacus" war, zu wählen? Hier konnte sich, nach unseren einleitenden Ausführungen, nur um eine bewußte Wahl handeln, aber, und das muß stark betont werden, der Kenner und Bewunderer der römischen Bildung trat auf die Seite des Barbarentums. Seine Sympathie ist im Lager der Sklaven, und auch den Zuschauer wollte er nach dieser Richtung hin beeinflussen.

Abgesehen von der wohlbekannten Macht, die die geistreichen und „erhabenen" Ausführungen Rousseaus auf seine Zeitgenossen ausübten, von der Herrschaft Rousseauscher Ideen, unter deren Banne besonders alles, was sich auf das soziale Leben bezog, um jene Zeit sich befand, von dem antityrannischen Motiv überhaupt, welches sein Aufkommen im 18. Jahrhundert vornehmlich Rousseau verdankte, möchte ich noch auf eine kleine Abhandlung von ihm hinweisen: „Discours sur la question, quelle est la vertu la plus nécessaire au Héros; et quels sont les Héros, à qui cette vertu a manqué."[2]) Es ist unmöglich festzustellen, ob Lessing diesen Aufsatz kannte; wahrscheinlich ist es auf jeden Fall, weil er im Jahre 1765 in den gesammelten Werken Rousseaus erschienen war. Übrigens ist dieser Umstand hier nicht von besonderer

---

[1]) Vgl. auch E. Schmidt. Lessing, Bd. 1, S. 190.

[2]) Rousseau. Werke. Bd. 3, S. 271—288.

Wichtigkeit. Die Ansichten über das Heldentum, die diese Schrift äußert, fließen folgerichtig aus den sozialen Ansichten Rousseaus. Es ist Anwendung des allgemeinen Satzes auf einen besonderen Fall. Ein verständiger Kenner Rousseaus könnte ohne diese Abhandlung gelesen zu haben, seine Theorie in bezug auf diese Frage selbständig entwickeln, ein von Rousseau beeinflußter sie bewußt oder unbewußt in Anwendung bringen. Der Aufsatz wird mit einer Parallele zwischen dem Weisen (Sage) und dem Helden eingeleitet, und sofort rückt die Frage nach dem sozialen Nutzen, der von den beiden zu erwarten ist, heraus. Der Weise will die Menschen theoretisch beglücken, der Held tut es wirklich, und darum ist er höher zu stellen. „C'est entre les hommes celui, qui se rend le plus utile aux autres, qui doit être le premier de tous.“[1]) Welche ist die Eigenschaft, die einen Menschen zum Helden macht? Nicht der kriegerische Mut ist es, der häufiger dem Blutdurst als der inneren Größe entspringt; nicht die bloßen Eigenschaften des Herzens, die erst von dem Verstand regiert werden müssen; nicht die Gerechtigkeit, wie sie landläufig verstanden wird: sie muß vom Helden zum Zweck des allgemeinen Wohls oft überwunden werden; nicht die Vernunft, die mit kleinen Schritten vorwärts dringt; nicht die Mäßigkeit, durch deren Mangel die meisten Helden ihren Ruhm erlangt haben. Die den Helden charakterisierende Eigenschaft ist einzig und allein die Seelenstärke. Der zweite im Titel bezeichnete Teil der Schrift erscheint überflüssig, indem es keinen Helden gegeben habe, der diese Eigenschaft nicht be-

[1]) Rousseau. Werke, Bd. 3, S. 275.

sessen hätte. „Toutes les autres ont pu manquer à quelques grands hommes; mais sans la force et du genie et de l'âme il n'y eut jamais de Héros.“ [1])

Die innere Verwandtschaft zwischen dem Hauptgedanken dieses Discours und der Lessingischen Auffassung der Persönlichkeit des Spartacus scheint mir auf der Hand zu liegen. Lessing konnte nirgends in den Quellen eine vorteilhafte Charakteristik des Spartacus finden; erst die neuere Geschichte hat ihn von den Verleumdungen der antiken Autoren reingewaschen. Die Sallustfragmente von de Brosses, die Meißner benutzte, sind erst 1777 erschienen. So beurteilte denn Lessing den Spartacus lediglich nach dessen überlieferten Handlungen. Die Befreiung der Sklaven, das mißlungene aber groß angelegte Unternehmen des Fechters betrachtete Lessing als die Tat eines Helden. Die notwendig dazu gehörende Seelenstärke, Größe und Reinheit des Charakters wurde dem Dichter zur Quelle aller anderen Eigenschaften. Obwohl sie in der antiken Geschichte als Schlechtigkeiten geschildert werden, hat sie Lessing ganz entgegengesetzt aufgefaßt. Woher schöpfte er diese Überzeugung? Aus dem Glauben an die seelische Größe des Spartacus, ohne welche er seine heldenmütige Tat auch nicht so weit zur Ausführung hätte bringen können.

Der Versuch, auf Grund eines so flüchtigen Entwurfs, wie es der Lessingische „Spartacus“ ist, ein volles Bild von dem geplanten Werk zu gewinnen, läuft Gefahr, dem Dichter eigene Vermutungen als dessen Absichten unterzuschieben. Darum werde ich mich bloß auf eine Zusam-

[1]) Rousseau. Werke, Bd. 3, S. 288.

menfassung der unmittelbaren Resultate der obigen Untersuchung beschränken.

Nur zwei Personen der Tragödie sind im Entwurfe skizziert, und nur einige ihrer Handlungen angedeutet. Die beiden aber, Crassus und Spartacus, sind nicht nur Hauptpersonen, sondern auch Vertreter zweier Weltanschauungen, deren Gegensatz den eigentlichen Konflikt des Stückes ausmachen sollte. Dieser jedoch muß von Handlung getragen werden, um dramatisch wirksam zu sein. Nun wird eine Frau eingeführt, die, während sie durch Staatsangehörigkeit und Verwandtschaft auf der Seite der Römer und durch eigene Neigung (Liebe?) auf der Seite der Barbaren steht, den Konflikt in eigener Seele durchlebt und gleichsam seine Personifizierung darstellt. Der Kontrast zwischen den zwei Männern, die diese weibliche Gestalt zugleich verbindet und trennt, sollte nicht nur in der Feindschaft der von ihnen vertretenen Ideen, sondern auch in der völligen Verschiedenheit ihrer Charaktere zum Ausdruck kommen.

Die kaum rühmliche Vorgeschichte des Spartacus wird verschwiegen; diejenige des Crassus ohne Schonung ausgemalt. Die Handlungen des Spartacus werden durch edle Regungen veranlaßt: er verzichtet auf die Rache, auf die Verhöhnung der Römer; Crassus wird von Egoismus und Neid geleitet. Der Charakter des Spartacus zeichnet sich durch hohes Sittlichkeitsgefühl, Bescheidenheit und Menschenfreundlichkeit aus; Crassus ist als schändlicher Geizhals nur auf eigenen Vorteil bedacht. Crassus vertritt die alte, morsche Welt, die ihrem Untergang entgegengeht; Spartacus kämpft für die sittliche

Reinheit und für die geistige Aufklärung, für die Menschenrechte und für die Freiheit.

Im Lessingischen „Spartacus" haben wir es also mit einer Tendenz sozialen Charakters zu tun. Die Anregung Rousseaus habe ich nachzuweisen gesucht; sie hätte aber vielleicht nicht ausgereicht, um den Dichter für diesen Stoff zu begeistern, besonders da der Rousseausche Standpunkt bewußt gewählt und nicht kritiklos angenommen war. Da Lessing stets in direkter und inniger Fühlung mit dem Zeitgeiste stand, so drängt sich die Frage auf, ob er für den Spartacusstoff keine Anregung in dem ihn umgebenden Leben finden konnte; ob er nicht einfach unter den verachteten und mißhandelten Gladiatoren einen bestimmten Stand der Gesellschaft seiner Zeit gemeint hat. Es gab damals zwei Stände, die hier in Betracht kommen könnten: die Juden und die Bauern. Die Idee der religiösen Toleranz hat Lessing bekanntlich schon seit seiner Jugendzeit her sehr beschäftigt, und gerade die Wolfenbüttler Zeit hat sich in dieser Hinsicht als besonders fruchtbar erwiesen. Eine Analogie nach dieser Richtung hin liegt aber für unseren Stoff zu weit abseits: das Hauptmoment ist hier die Leibeigenschaft, und diese fällt bei der Anwendung auf die Lage der Juden weg; auch konnte das religiöse Problem im „Spartacus" nicht zur Geltung kommen. Alles scheint dagegen für die zweite Annahme zu sprechen. Die Bauernbefreiung war ein wichtiger und beliebter Gedanke der Aufklärung des 18. Jahrhunderts. „Die Lösung aus den leibeigenen Fesseln . . . verdankt der Bauernstand vornehmlich der Aufklärung . . . d. h. den neuen sozialen und politischen Anschauungen des Bürgertums, die sich seit etwa 1730—50

der Köpfe der Regierenden zu bemächtigen begannen und die in der französischen Revolution nicht bloß für Frankreich siegten."[1]) Die gekrönten Aufklärer jener Zeit haben die Bauernbefreiung durchgeführt oder den ersten Anstoß dazu gegeben, so Joseph II. am 1. November 1781 und Friedrich II. im Jahre 1777.[2]) Der Lessingische „Spartacus" war also nicht nur als Kunstwerk, sondern auch als soziale Tat gedacht. Das Trauerspiel wurde nicht ausgeführt, die Idee, die ihm Lessing aller Wahrscheinlichkeit nach zugrunde zu legen die Absicht hatte, hat den Sieg davongetragen.

Für die Behandlung des „Spartacus" A. G. Meißners in unmittelbarer Nachbarschaft neben dem Lessingischen Entwurf liegen gewichtigere Gründe vor, als das Ergebnis einer willkürlichen Zusammenstellung oder des chronologischen Zufalls. Es ist eine von R. Fürst hinlänglich bewiesene Tatsache, daß Meißner in seinem Schaffen keine Originalität und keine Selbständigkeit besaß. Seine ganze Stärke bestand in großer Belesenheit und einer mit seinen sonstigen Eigenschaften als Mensch und Schriftsteller im Einklang stehenden Geschicklichkeit, bestimmte Muster aufzufinden und sie dem Geschmack seiner Zeit gemäß zu verwerten. Während aber Lessing im Sinne des Geschmacks der „Besten" arbeitete, erntete Meißner seinen Lorbeer bei dem nach der leicht unterhaltenden, oberflächlichen Zerstreuungsliteratur durstenden Publikum. Meißner wählte verschiedene ausländische und

[1]) Handwörtb. d. Staatswiss. hersg. v. Conrad u. a. 2. A. Jena 1899. Bd. 2, S. 342 (Lamprecht).

[2]) Ebenda. Bd. 2, S. 343 ff. (G. F. Knapp u. a.).

deutsche Schriftsteller zu seinem Vorbild, unter diesen aber hatte für ihn Lessing neben Wieland eine besondere und vielleicht die wichtigste Bedeutung.

Schon der Umstand, daß Meißner aus der Oberlausitz stammte, die auch Lessings Heimat war, hat auf ihn einen tiefen, bleibenden Eindruck hervorgebracht.[1]) Meißner verstand es wohl, daß sich Lessing auf der Höhe der deutschen Kunst, auf diesem ersehnten, für ihn selbst unerreichbaren Gipfel befand. Mit selbstloser Begeisterung besang er seinen älteren, „unsterblichen" Zeitgenossen; er überschüttete ihn mit den bis zur Geschmacklosigkeit überschwenglichen, mittelmäßigen Schriftstellern jener Zeit eigenen Lobeserhebungen. Es genügt Meißners Anekdote aus der Unterwelt: „Lope di Vega, Lessing und Pastor Richter" zu lesen, um sein Verhältnis zu Lessing kennen zu lernen.[2]) Abgesehen davon, daß der direkte Einfluß in einigen Werken Meißners („Familie Frink", „Alcibiades") und in der Auffassung ganzer Dichtungsgattungen (Epigramm, Vorrede zu den Fabeln) nachweisbar ist, glaube ich behaupten zu dürfen, daß dieser angehende Aufklärer in Lessing stets das höchste Schriftstellerideal erblickte. Wenn wir uns dem „Spartacus" zuwenden, so ist die Anlehnung an das Lessingische Fragment vom Autor deutlich ausgesprochen worden. „Lessing, der Unsterbliche, dachte vom Spartacus beinahe so günstig, wie ich; er war Willens, ihn zum Helden einer seiner dichterischen Arbeiten zu machen; und setzte auf solche . . . im Gespräch mit vertrauten Freunden einen

[1]) Meißner erwähnt dessen in manchen Gedichten. Vgl. auch R. Fürst. Meißner S. 1.

[2]) Meißner. Werke, Bd. 36, S. 41 ff.

vorzüglichen Wert.“ [1]) Die ganze Vorrede zum „Spartacus“, der die obigen Worte entnommen sind, wie auch der Hauptgedanke dieser „Biographie“ bezeugen durch ihren wohlbekannten Rettungseifer eine innere Verwandtschaft mit Lessings Werken.

Auch in seinem Hasse gegen alle Tyrannei, der freilich bei Lessing viel ruhiger und vornehmer hervortritt, schloß sich Meißner an sein großes Vorbild an. Er spart keine Mühe, um den Fürsten, den regierenden Klassen seine Abneigung und Verachtung zu bezeugen. Auch in den Ausfällen gegen die Geistlichkeit ist er ein Kind seiner aufklärerischen Zeit.[2]) Und wie diese es war, so war auch er noch recht jugendlich und unbeholfen in seinem Freiheitsdrang. Den von den herrschenden Klassen herbeigeführten und unterstützten Mißständen stellt er gar nichts oder etwas ganz Unbestimmtes, was wohl am nächsten mit der natürlichen Menschlichkeit Rousseaus verwandt ist, entgegen. Sein „Spartacus“ ist 1792 entstanden. In demselben Jahre schrieb Meißner die „Cantate, Seiner Majestät Kaiser Leopold dem Zweyten gewidmet“, die ihm eine Tabatière mit dem Bilde des Kaisers eingebracht hat.[3]) Mit den ethischen Forderungen, die Meißner so kühn den Herrschern stellt, verträgt sich seine eigene, in anderen Schriften gelegentlich ausgesprochene, sehr laxe Moral schwerlich. Dies tritt besonders graß an den Schilderungen des Verhältnisses der Geschlechter zu einander zutage, wobei man

---

[1]) Meißner. Werke, Bd. 33, S. 9.

[2]) Vgl. z. B. „Art läßt selten von Art. Zwey Scenen.“ Ebenda, Bd. 4, S. 100 ff.

[3]) Ebenda, Bd. 5, S. 20.

bedenken muß, daß das am häufigsten in seinen antityrannischen Werken vorkommende Motiv die Verführung eines Mädchens aus dem Volke durch einen Adeligen ist.[1]) Auch lehrt das „Tagebuch der böhmischen Königskrönung", daß „der grimmige Hasser von Hof und Höflingen an der Loyalität des Tages starken Anteil genommen hat".[2]) Das antityrannische Gefühl Meißners änderte sich von Fall zu Fall, es war halb, zerstückelt, unsicher, wie alles an der Tätigkeit Meißners und an seiner Persönlichkeit. In großen Worten von der Freiheit zu reden, die Vorstellungen von ihr mit den Mysterien der Freimaurerloge zu vereinigen,[3]) das war in der Art Meißners. Er hatte zwar für seine Gesinnungen unter der Mißbilligung der Behörden zu leiden.[4]) Es fehlte ihm aber die Reife eines großen Geistes dazu, um die rein menschliche, natürliche Freiheit von der politischen zu unterscheiden, wie die Waffe der künstlerischen Form, um Vorkämpfer der einen oder der anderen zu werden.

Meißner möchte seine „Biographie" des Spartacus für ein wissenschaftliches Werk gelten lassen. In der an Dr. O'Reilly gerichteten Widmung zu „Capua's Abfall und Strafe" empört er sich über die allgemein verbreitete Meinung, daß sein „Spartacus" und „Masaniello" zum Teil „romantisch", d. h. romanenhaft, wären, und sucht diese Meinung zu widerlegen: „wie man dies sagen kann,

---

[1]) Vgl. auch R. Fürst. Meißner, S. 185.

[2]) Ebenda, S. 71.

[3]) Ebenda, S. 72, 20; 324, Anm. 76. Vgl. auch Niebuhr l. c. Bd. 1, S. 185.

[4]) R. Fürst. Meißner, S. 54.

begreife ich nicht; denn in beiden steht auch nicht eine absichtlich erdichtete Zeile."[1]) Aber diese Behauptung, obwohl sie sich als berechtigt erweist, ist nicht imstande, uns über den Charakter des Werkes zu beruhigen.

Dem Meißnerschen „Spartacus" ist allerdings ein erschöpfendes und mit genügender Kritik betriebenes Quellenstudium vorangegangen.[2]) Die römischen Geschichtsschreiber werden an mancher Stelle als einseitig und gar als parteiisch bezeichnet, eine Meinung, worin alle mir zugänglichen modernen Historiker mit Meißner übereinstimmen. Sogar de Brosses, zu dem sich Meißner seiner Natur nach hingezogen fühlen mußte und dem er reiches Lob spendet, wird zu großer Lebhaftigkeit beschuldigt und nur mit Vorsicht benutzt.[3]) Trotz alledem hoffe ich, daß es sich aus einigen später zu erörternden Beispielen ergeben wird, ein wie großer Spielraum für die subjektive Behandlung des Stoffes bei Meißner übrig blieb, und auch wie stark diese subjektive Färbung hervortrat.

Was aber am deutlichsten für die Ablehnung des wissenschaftlichen Charakters des Meißnerschen „Spar-

---

[1]) Meißner Werke, Bd. 33, S. 117.

[2]) Nach eigener Angabe kennt Meißner Plutarch, Appian, Florus, Orosius, Sallust (mit den Ergänzungen von de Brosses), Frontinus.

[3]) Darin erkenne ich noch einen Beweis der Anwendung genügender Kritik bei Meißner. „Zusammenhängende Nachrichten findet man bei den Alten nicht; sie so zu ergänzen, wie Brosses es versucht hat, heißt die Geschichte in einen Roman verwandeln." (Drumann. Gesch. Roms. 6 Bde. Königsb. 1834—44. Bd. 4, S. 75, Anm. 77.)

tacus“ spricht, ist die Absicht, mit welcher dieses Werk verfaßt wurde, und seine Tendenz.

Die Art des Herrn Professor Meißner war nicht zu lehren: er wollte vielmehr erzählen und unterrichten, interessieren und bilden. Sein Lehramt in Prag, daß er als Registrator in Dresden so sehr begehrt hatte, wurde ihm bald zur Last.[1]) Das Anekdotenhafte seiner Werke, die einerseits in der Schwankliteratur des 17. Jahrhunderts fußen und anderseits Vorläufer für die moderne Novelle sind,[2]) läßt in ihm eher einen Feuilletonisten als einen ernsten Dichter erblicken. Das Nervöse, Sprunghafte seiner Tätigkeit — er war Beamter, Schriftsteller, Professor, Journalist, Buchhändler, Universitätshistoriker — wozu sich noch glänzende gesellschaftliche Talente gesellten,[3]) läßt bei ihm auf einen hochbegabten Dilettanten schließen. Solche Naturen besitzen im allgemeinen keine Ausdauer, um ein Lebenswerk durchzuführen, sind aber für alle neue Gedanken sehr empfänglich.[4]) Sie schaffen keine unsterblichen Werke, besitzen aber die große Macht des Anregens. Dabei sind sie gewöhnlich eitel und in persönlichen Verhältnissen leicht reizbar.[5])

[1]) R. Fürst. Meißner, S. 50.

[2]) Vgl. R. Fürst. Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. J. Halle 1897.

[3]) R. Fürst. Meißner, S. 54, 81 ff. Vgl. auch H. König. Auch eine Jugend. Leipzig 1852, S. 194.

[4]) In dem von Meißner redigierten „Apollo“ erschienen, für jene Zeit und für Österreich als eine Neuheit, die von ihm verfaßten statistischen Arbeiten „Über Prags Mortalitäts- und Zählungsliste“ (1793—97). Auch ist er sehr eifrig für die Pockenimpfung eingetreten. (Nach R. Fürst. Meißner, S. 60.)

[5]) R. Fürst sieht einen Beweis der Eitelkeit Meißners in

Seinem Charakter als Mensch und Schriftsteller gemäß ging Meißner stets auf das Interessante aus. Um sich davon zu überzeugen, genügt eine flüchtige Durchsicht der Titel seiner Schriften, wo neben den altbewährten, von seiner Zeit als unterhaltend geschätzten Stoffen alle mögliche aus allen Gebieten des Menschenlebens, aus allen Ländern, Völkern und Zeiten geschöpfte ihren Platz finden. In dieser Suche nach dem Interessanten ging Meißner so weit, daß er eine größere Anzahl von manchmal sehr schlüpfrigen Kriminalgeschichten verfaßte, welche übrigens von R. Fürst als seine besten Leistungen bezeichnet werden, ein Urteil, das aus Hinsicht auf die jene Zeit beschäftigenden Ideen als berechtigt erscheint. Kein Wunder also, daß Meißner auch nach einem Stoff aus der Antike, worin er doch Fachmann war, gegriffen hat.[1])

Es wäre aber unrichtig zu behaupten, daß gerade bei dieser Wahl nur das Interessante des Stoffes ausschlaggebend gewesen wäre. Dagegen spricht die Tendenz dieser „Biographie", die sich in der ganzen Behandlung des Stoffes äußert und ihren unmittelbaren Ausdruck in dem vorausgeschickten Motto findet:

---

den vielen Bildern, die er von sich machen ließ. Auf seine Reizbarkeit deuten viele Zerwürfnisse mit Freunden, besonders wenn jene Kritiker waren; bezeichnend ist das Verhältnis zu Fr. Nicolai und der „Allg. d. Bibl." (Vgl. R. Fürst. Meißner, S. 25 ff.).

[1]) In Prag las Meißner unter anderem „Vorlesungen über klassische Schriftsteller der Alten" und „Geschichte der lateinischen Dicht- und Redekunst". (R. Fürst. Meißner, S. 327, Anm. 131.)

Nicht Erbrecht, nicht Geburt, der Geist macht
groß und klein;
Ein König könnte Sklav', ein Sklave König sein.

Diese für uns nur zu alltägliche Wahrheit schien Meißners Zeitgenossen eben nicht so selbstverständlich zu sein. „Das Motto des Spartacus war von seinen Gegnern benutzt worden, um ihn nach oben hin verdächtig zu machen." [1]) Es muß zwar berücksichtigt werden, daß dieser Umstand von Meißner selbst erzählt wird, und darum bei seiner bekannten Reizbarkeit nicht so genau zu nehmen ist.

Immerhin wenn Meißner durch diese Tendenz auch noch nicht verdienen sollte, in den Rang der Vorkämpfer für die Menschenrechte erhoben zu werden, so liegt doch das Verhältnis zu den aufklärerischen Ideen der Zeit auf der Hand. Er beabsichtigte die Ehre eines verkannten, ja verachteten Helden zu retten. Um das ehrlich zu erreichen, durfte er ihn nicht mit phantastisch erdichteten Taten ausschmücken, und daher ist er der Wahrheit nach Möglichkeit treu geblieben. Anderseits aber hat er alles, was zu seinem Zweck der Verherrlichung des Spartacus beitragen konnte, hervorgehoben und mehrfach unterstrichen. Alle diese Umstände berechtigen zu der Ansicht, daß wir in Meißners Werk eine im allgemeinen wahrheitsgetreue, aber von künstlerisch-subjektiver Auffassung geleitete historische Darstellung besitzen. Meißner hat die Geschichte des Aufstandes der Überlieferung der antiken Quellen treu nacherzählt. Die

---

[1]) Meißner an Vieweg am 17. März 1793. (R. Fürst. Meißner, S. 330, Anm. 160.)

Deutung der Tatsachen und die Charakteristik der handelnden Personen jedoch hat ihm Raum genug geboten, um die oben besprochene Tendenz zur Geltung zu bringen.

Bevor Spartacus die Flucht ergriff, befand er sich in der Gladiatorenschule in der Nähe von Capua, im Hause des Gladiatorenlehrers und -Unternehmers, Lentulus Batiatus. Hier kommt die vielbestrittene Frage in Betracht, auf welche Weise Spartacus in die Schule gelangt sei. Er konnte als früherer Straßenräuber (Florus) dazu verurteilt, oder als Kriegsgefangener oder Sklave in die Schule verkauft worden sein, oder endlich sich freiwillig haben anwerben lassen.[1]) Meißner lehnt sich sehr energisch gegen die letzte Annahme auf. „Wie hätte ein Mann, der die Knechtschaft so bitter haßte . . . ein Mann, der nicht nur äußerst stark und ernst, sondern auch über seinen Stand klug und leutselig, mehr ein echter Grieche als ein Barbar war (Plutarch), wie hätte ein solcher freiwillig in dieses Joch sich stürzen können?“[2]) Da Meißner weiter die „ganze Räuberei“ für ein „römisches Märchen“ zu halten geneigt ist, nimmt er einen Verkauf oder eine Verurteilung als Strafe für die Flucht aus dem Hause des früheren Herrn an. Bei der hohen Meinung, die er sich von Spartacus gebildet hat, lehnt er jede Vermutung ab, die ein ungünstiges Licht auf seinen Helden werfen könnte.

Einen weiteren Beweis für die Bestrebung Meißners, Spartacus mit allen Tugenden auszustatten, liefert die

[1]) L. Friedländer. Darstellungen aus d. Sittengeschichte Roms. Bd. 2. Leipzig 1864, S. 191.

[2]) Meißner. Werke, Bd. 33, S. 15.

Lessing entliehene Deutung des heilsamen Gebrauchs, den der Sklavenführer von den erbeuteten römischen Insignien gemacht hat. Lessing durfte aber das historische Material umgestalten, weil er den Stoff dichterisch behandelte, während Meißner nach seiner eigenen Angabe diese Absicht fernlag.

An einer anderen Stelle dagegen weicht Meißner in seiner Auffassung von derjenigen Lessings ab: in der Erzählung von der im Lager der Aufständischen veranstalteten Feier, bei welcher 300 gefangene Römer im Gladiatorenspiel gekämpft haben sollen. Meißner läßt Spartacus bei dieser Feier die Hauptrolle spielen und meint, daß er sich damit an den Römern rächen wollte. „Nur als Wiedervergeltung muß man die . . . Handlung des Spartacus betrachten.“[1]) In der Anmerkung, der die obigen Worte entnommen sind, entschuldigt sich Meißner gleichsam für seine von Lessing abweichende Auffassung jener Tat. Er betont, daß er die wahre Geschichte des Aufstandes schreibe, und begründet die grausame Handlung damit, daß es für das Heer zu beschwerlich gewesen wäre, die Gefangenen mitzuschleppen. Er lehnt sich also gegen die bewußte Idealisierung des Spartacus, wie sie Lessing geplant hat, auf. Für ihn war Spartacus in der Wirklichkeit so groß, von dem Schicksal und von den Römern so ungerecht behandelt, daß er keiner künstlichen Ausschmückung bedürfte. Seine Handlungen sprechen für ihn und stets zu seinem Vorteil. Wie eifrig übrigens Meißner der historischen Wahrheit treu zu bleiben sucht, beweist der Umstand, daß er die ganze Feier nur als eine

[1]) Meißner. Werke, Bd. 33, S. 61, Anm.

Veranstaltung zu Ehren des Crixus betrachtet. Er fürchtet so in den „romantischen" Ton hineinzukommen, daß er den von Orosius und dann Freinsheim und de Brosses angegebenen zweiten Grund für diese Feier von vornherein ablehnt.[1])

In der Geschichte des Aufstandes gibt es zwei Momente, die einen großen Raum für Vermutungen bieten und deren Deutung bei jedem Spartacusdichter mit seiner Auffassung des Stoffes aufs engste verbunden ist. Ich meine die zweimal sich wiederholende plötzliche Veränderung der Pläne des Spartacus. Von Anfang an nämlich ging sein Trachten dahin, die Alpen zu übersteigen und dann seine Soldaten zu entlassen: die Gallier nach Gallien, die Thrakier nach Thrakien; als er nun die beiden Konsuln besiegt hatte, war kein Hindernis mehr vorhanden, und doch kehrte Spartacus um, als ob er sich entschlossen hätte, gegen Rom zu ziehen. In der Stadt bemächtigte sich aller eine unbändige Angst. Die Konsuln waren geschlagen, das zuverlässige, siegesgewohnte Heer weilte in der Ferne, und so sah sich Rom schon dem verhaßten Feinde bloßgegeben, als plötzlich die Nachricht eintraf, daß Spartacus sich nach dem Süden gewendet habe.

Die Absicht des Spartacus, nur die Möglichkeit freier Rückkehr nach der Heimat für sich und seine Schar zu erkämpfen, erfreut sich der unumschränkten Bewunderung Meißners. Er preist die Vorsicht, Bescheidenheit und Mäßigung des Mannes, der ihm dafür ehrfurchts-

[1]) Meißner. Werke, Bd. 33, S. 59, Anm. Vgl. de Brosses, Bd. 2, S. 314.

werter erscheint, „als der ganze Chor der sogenannten Weltbezwinger".[1]) Die Veränderung dieses Planes setzt jedoch Meißner in Verlegenheit. Er verwirft einige von de Brosses angegebene äußere Gründe dafür[2]) und ist nicht abgeneigt zu glauben, daß Spartacus „entweder den edlen Gedanken faßte: durch Roms Zerstörung die halbe Erde zu befreien, oder den stolzen: sich selbst zum Gebieter Italiens zu machen"[3]); es sei aber auch möglich, daß er durch einen Aufruhr im Heere dazu gezwungen war. Das Aufgeben dieses zweiten Planes hält Meißner für unerklärbar. Er lehnt die Meinung Appians, daß Spartacus seiner Kraft noch nicht traute und von der erhofften Unterstützung der italienischen Städte entäuscht wurde, ab. Man könne vielmehr annehmen, daß Spartacus jenen Marsch nach Rom gegen eigenen Willen unternommen hatte und jetzt einen Vorwand gefunden, um seinen früheren Plan durchzuführen. Diese Mutmaßung ist für Meißner sehr bezeichnend. Es entspricht am besten der hohen Meinung, welche er von Spartacus hatte, anzunehmen, daß dieser sich von dem großen, aber unausführbaren Gedanken, Rom zu erobern, nicht verblenden ließ. Wenn man aber annimmt, daß der ganze Eroberungsplan gegen den Willen des Spartacus gereift war, wird dieser von jeder Beschuldigung befreit.

Wie die angeführten Beispiele bezeugen, ist Meißner unermüdlich darin, stets neue vorteilhafte Züge für die Charakteristik des Spartacus aufzufinden. Anderseits aber ist er nicht imstande, sich ein klares Bild von der

---

[1]) Meißner. Werke, Bd. 33, S. 46
[2]) de Brosses. Bd. 2, S. 315 ff.
[3]) Meißner. Werke, Bd. 33, S. 63.

Persönlichkeit des Crassus zu schaffen. Zuerst ergeht sich Meißner in überschwenglichem Lob für den Prätor: „er muß sich im Besitz einer fast allgemeinen Liebe erblicken und er verdiente sie".[1]) Weiter wird dies etwas eingeschränkt; einen einzigen Fehler hätte wohl Crassus gehabt: die Habsucht. Daß diese die Triebfeder des Handelns des Prätors war und allen seinen guten Eigenschaften ihre Bedeutung nahm, daran denkt Meißner nicht. Dadurch verliert er aber ein wichtiges inneres Motiv für das Verständnis der Ereignisse.

Mit einer pompösen Parallele zwischen Spartacus und Hannibal beschließt Meißner sein Werk.

Wenn wir nun zum Schluß die von R. Fürst in seiner Schrift so oft gestellte Frage aufwerfen, was im „Spartacus" Meißners Eigentum ist, so kommen wir zu keinem für den Verfasser günstigen Ergebnis.

Die angeblich wissenschaftliche Form, die Meißner übrigens auch für seinen „Alcibiades" als Schild brauchte, ist Bekenntnis seiner Schwäche; Lessings Beispiel, freiheitliche Strömungen der Zeit und seine eigene impulsive, rege Natur haben ihn veranlaßt, eine Rettung des Fechters von Capua vorzunehmen. Seine Kraft reichte dazu nicht aus, um das in freier künstlerischer Form durchzuführen, und so hat er den populär-wissenschaftlichen Ton gewählt. Die Divergenz der Auffassung des Stoffes und der Form hat aus seinem Werk ein Zwitterding geschaffen, das weder wissenschaftlichen noch künstlerischen Wert aufweist.

---

[1]) Meißner. Werke. Bd. 33, S. 73.

II. Kapitel.

In der peinlichen materiellen Lage, in die der Tod des Vaters die Familie Grillparzer versetzt hatte, mußte der nicht einmal 19jährige Student Franz sich nach Unterhaltsmitteln umsehen. Durch die Vermittelung seiner Freunde mit einigen Nachhilfestunden versorgt, hat er es auch auf einem anderen Wege versucht, auf demselben, der ihn dann zur Unsterblichkeit führen sollte. Mit einem Selbstbewußtsein, das bei dem jungen Dichter trotz der häufigen pessimistischen Anwandlungen schon früh erwachte, hat er sein erstes Trauerspiel bei der Theaterdirektion eingereicht in der Hoffnung, daß ihm die Aufführung etwas einbringen könne. Lange getraute er sich nicht bei Sonnleithner nachzufragen. Endlich auf energisches Zureden Altmütters entschloß er sich dazu, und er bekam am 14. August 1810 die Antwort, die „Blanka von Kastilien" tauge nicht viel und finde keine Verwendung. Die Empfindungen dieses Tages schilderte Grillparzer später in seiner Selbstbiographie. „Mir selbst fiel bei der Rückgabe meines Trauerspiels die Prophezeiung meines Vaters (daß ein Dichter es zu nichts bringen könne) ein, und ich fühlte mich in dem Entschlusse bestärkt, der Poesie, vor allem der dramatischen, für immer den Abschied zu geben."[1])

[1]) Grillparzer. Werke, Bd. 19, S. 50.

Dieses Ereignis, das auf einen so empfindlichen und zur Hypochondrie neigenden Menschen, wie es Grillparzer war, allerdings einen starken Eindruck machen mußte, bot den äußeren Anlaß dazu, daß „Spartacus" für immer nur ein Entwurf geblieben ist. Er ist im selben Sommer 1810, im Juli, also vor dem Mißerfolg der „Blanka" entstanden; unter einem unglücklichen Stern geboren, war er dazu verdammt, in seinem Halbdasein zu beharren. Aus dem Zeitraume von sechs folgenden Jahren finden wir in Grillparzers Nachlaß zahlreiche dramatische Entwürfe, ausgeführt wurde nur das Lustspiel „Wer ist schuldig?" (1811). Erst seine Calderonübersetzung sollte durch glücklichen Zufall dem Dichter die Bekanntschaft mit Schreyvogel vermitteln, der ihn für die Bühne wiedergewann. In der Zwischenzeit hat also Grillparzer seinen Vorsatz in bezug auf die dramatische Dichtung aufrecht erhalten, und er sah wegwerfend auf seine jugendlichen Proben zurück. Im Jahre 1812, als er die Stellung im Hause des Grafen von Seylern antreten sollte, hat er wahrscheinlich seine Papiere durchgesehen, was sich später in der Selbstbiographie in der folgenden Charakteristik jener Entwürfe äußert: „Übrigens sind es durchaus unbedeutende Bruchstücke, mehr Erzeugnisse der langen Weile, als eines längst aufgegebenen ernsten Strebens."[1])

Wenn der Grund für die Vernachlässigung der übrigen Entwürfe in der strengen Selbstkritik des jungen Autors und in dem Aufgeben des dichterischen Strebens überhaupt zu suchen ist, so verhält sich mit „Spartacus" die

[1]) Grillparzer. Werke, Bd. 19, S. 53.

Sache etwas anders. Bei einer Musterung seiner Handschriften im Jahre 1812 oder 1813 schreibt Grillparzer in das Tagebuch: „Mit einer eigenen, unendlich traurigen Empfindung denke ich der Pläne, die ich einst in besseren Tagen machte. Wenn ich mir jetzt die Idee, die mich bei der Ausarbeitung des Spartacus begeisterte, bedenke, so schaudre ich, und es ist mir kaum begreiflich, sie je gehabt zu haben.“[1]) Das beweist, daß ihm „Spartacus“ nicht so unbedeutend, wie die anderen Bruchstücke vorkam: vor etwas Unbedeutendem schaudert man nicht. Nur die Idee dieses Stückes ist ihm fremd, ja schauderhaft geworden. Dieses Trauerspiel konnte nur in einem Zuge (wie übrigens die meisten Werke Grillparzers entstanden sind) geschaffen werden, besonders darum, weil er die Frucht einer jugendlichen, vorübergehenden Gesinnung war. Der Mißerfolg der „Blanka“ hat den Dichter daran gehindert, für immer. Der Umschwung, den der junge Grillparzer in einem Zeitraume von zwei, drei Jahren durchgemacht hat, wird niemand wundern: bei regen, genialen Geistern kommen solche Inkonsequenzen der Entwicklung in der Jugend häufig vor. Was war aber so verwerflich in der Spartacusidee, daß es den reiferen Dichter mit Schauder erfüllen konnte? Was für Umwälzungen haben sich im inneren und äußeren Leben Grillparzers vollzogen, die seine Gesinnungen so verändert haben?

In der Spartacusidee, wie wir sie aus dem vorigen Kapitel kennen gelernt haben, sind es zwei hauptsächliche, ausschlaggebende Momente, die hier in Betracht kommen.

---

[1]) Grillparzer. Werke, Bd. 18, S. 167.

Der Begriff der allgemein menschlichen Freiheit, im Bilde eines edlen, mit allen guten Eigenschaften ausgestatteten, jedoch von einer ungerechten, frevelhaften Macht geknechteten Menschen dargestellt; und die Handlungsweise dieses Menschen, der über Leichen schreiten muß, um zu seinem Recht zu gelangen, kurz, die Revolution.

Die Freiheit, als das allgemeine Urrecht der Menschen frei zu denken, zu fühlen, zu handeln, hat Grillparzer sein lebelang anerkannt und hochgeschätzt. In seinen Werken finden sich zahlreiche Belege dafür; man möge auch seiner häufigen Äußerungen über die Zensur gedenken. Ebenso seine zurückhaltende, loyale und doch mit den freigeistigen Strömungen der Zeit in ihrem Grundideal sympathisierende Stellung zu der sozialen Bewegung der 40er Jahre bezeugt es deutlich genug.[1]) Er hat Rousseau viel studiert, und obwohl seine von ihm selbst entdeckte Ähnlichkeit mit jenem ihn mit Schreck erfüllte,[2]) stand er doch immer unter dem starken Einfluß der Idee der reinen Menschlichkeit: er hat „nie aufgehört, das soziale Leben mit den Augen J. J. Rousseaus zu betrachten".[3]) Das letzte Ziel des Fortschritts war für Grillparzer die Brüderlichkeit der Menschen ohne Unterschied der Rasse, des Klimas, der Sprache und Religion.[4]) Die Freiheit, allgemein, als Ideal aufgefaßt, war in Grillparzers Augen ein großes, begehrenswertes

---

[1]) Vgl. M. Necker. Grillparzer als Politiker. Jugend 1902, No. 4.

[2]) Ehrhard-Necker, S. 41.

[3]) Ebenda, S. 107. Vgl. auch Grillparzer. Briefe u. Tageb. Bd. 2, S. 31 ff.

[4]) Grillparzer. Werke, Bd. 14, S. 165.

Gut der Menschheit. Er konnte sich aber nur freie Menschen vorstellen, doch kaum freie Völker. Grillparzer war als Künstler und Mensch einsam. Die Gesellschaft, das Zusammenleben mit anderen war ihm eher verdrießlich als erwünscht. Seine Weltanschauung neigte dem aristokratischen Individualismus zu, was sich auch in seinen künstlerischen Ansichten offenbarte. Er huldigte dem handelnden Individuum im Leben, dem schaffenden in der Kunst. Er verhielt sich ablehnend gegen die Volkspoesie, wie er aus Anlaß der Arbeiten der Brüder Grimm geäußert hat.[1]) So mußte denn, dürfen wir schließen, Spartacus einerseits als Vertreter der Freiheitsidee, anderseits als starke, außerordentliche Individualität für Grillparzer eine interessante, anziehende Persönlichkeit sein.

Spartacus aber war Revolutionär, Anführer einer Empörung gegen die bestehende Staatsgewalt. Damit kommen wir zum inneren Hindernis an der Ausführung der Tragödie wie zu dem Grund des späteren „Schauders" Grillparzers. Dieser war ausschließlich Künstler, er lebte nur für seine Kunst und in seiner Kunst. Ihre Berührung mit dem gemeinen Leben hätte der Dichter als Erniedrigung, Herabziehung empfunden. Sollte er die als Ideal gedachte Freiheit dem wütenden Pöbel preisgeben? Sollte er sehen, wie sich die Leute um sie reißen, wie blutige, hungrige Hunde? . . . Solch ein Schauspiel konnte seine aristokratisch empfindsame Kunst nicht ertragen.

[1]) Grillparzer. Werke, Bd. 13, S. 182 ff. Vgl. auch J. Volkelt. Grillparzer als Dichter d. Tragischen. Nördlingen 1888, S. 126.

Man denke daran, wie märchenhaft zart die Stimmung der „Sappho“ ist, trotzdem in ihr eine wilde Leidenschaft herrscht; wie berauschend fein die Liebe Heros und Leanders wirkt, trotzdem sie die Götter verflucht haben. 1848 dichtete Grillparzer Lobgesänge auf die Armee, auf ihren Feldherrn, weil er in ihrem Tun Schönheit fand,[1]) doch die Politik als solche war ihm zuwider. In seinen Epigrammen warnt er die Kunst vor der Berührung mit dem politischen Leben. Es möge hier eines der stärksten Platz finden:

Wie sehr dich die Lage des Vaterlands drängt,
Bewahr deine Kunst dir als reine,
Wer sich in die politischen Kleien mengt,
Den fressen die politischen Schweine.[2])

Nach diesen Ausführungen wird das Verhältnis des Dichters zu seinem unvollendeten Werke klar. Spartacus, als Verkörperung der Freiheitsidee, als ungewöhnlich starker Geist, war ihm erwünscht und teuer; Spartacus, als Anführer des revolutionären Volkes, war ihm ein Schauder.[3]) Da aber ein so der Geschichte ergebener Dichter, wie es Grillparzer war,[4]) keinen unhistorischen Spartacus schaffen konnte, so mußte er diesen Plan aufgeben. Warum aber hat er diese Arbeit unternommen?

[1]) Feldmarschall Radetzky. Grillp. Werke, Bd. 2, S. 136. — Einem Soldaten. Ebenda, Bd. 3, S. 140.

[2]) Ebenda, Bd. 3, S. 168.

[3]) Grillparzer „war der erklärte Gegner der Revolution; die beste Sache hörte in seinen Augen auf gut zu sein, wenn sie gewaltsam vertreten wurde.“ (Ehrhard-Necker, S. 348.)

[4]) Grillparzer. Werke, Bd. 14, S. 66.

Hat er die aus der historischen Beschaffenheit des Stoffes folgenden Konsequenzen nicht gleich überschaut? Damit komme ich zur zweiten der Fragen, die ich oben aufgeworfen habe.

Im äußeren Leben Grillparzers ist während der Jahre 1810—13 wenig und nichts von durchgreifender Bedeutung geschehen. Es war eine träge, dumpfe Zeit. Innerlich aber geht der Dichter seinen Entwickelungsgang zur künstlerischen Reife und zur Abgeschlossenheit seiner Gesinnungen. Und ich glaube behaupten zu dürfen, daß auch seine sozialen Ansichten während jener Zeit eine Veränderung erlitten haben. Aus der Entstehungsepoche des „Spartacus" finden wir in Grillparzers Tagebüchern und Aufzeichnungen einige Andeutungen dafür, daß seine sozialen Ansichten damals einen radikaleren Anstrich hatten, als später. Eine begeisterte Schwärmerei für Einsiedelei auf Otaheiti, als leidenschaftliche Flucht vor dem Unrat der Gesellschaft;[1]) starke Ausfälle gegen die österreichische und überhaupt die europäischen Staatsverfasungen;[2]) ein kunstvolles Gleichnis zur Apotheose der Umsturzausbrüche aus Anlaß der Beschreibung der Zerstörung Roms;[3]) eine Verherrlichung des menschlichen Handelns überhaupt, ohne Rücksicht auf seine Früchte;[4]) die Zeichnung Roms und Griechenlands, als „alte Gaunerstaate";[5]) — alles das erklärt das Aufkommen der „schauderhaften" Idee bei dem jungen Grillparzer.

---

[1]) Grillparzer. Briefe u. Tageb. Bd. 2, S. 32, 34.
[2]) Ebenda, Bd. 2, S. 32.
[3]) Grillparzer. Werke, Bd. 14, S. 67.
[4]) Ebenda.
[5]) Ebenda, S. 66.

An dieser Stelle mag die allgemein verbreitete Meinung, daß unter den Römern in diesem Spartacusentwurf vielmehr die Franzosen zu verstehen seien, einer objektiven Prüfung unterzogen werden. Ich fühle mich insoweit dazu berechtigt, als, wenn ich gut unterrichtet bin, bisher niemand bei der Aufstellung jener Behauptung die von mir oben zitierte ablehnende Äußerung Grillparzers beachtet hat. So meint denn A. Sauer, daß in Grillparzers „Spartacus" und „Alfred" „der freilich verborgen gebliebene Anteil Österreichs an der Dichtung der Befreiungskriege zu suchen ist."[1]) Ehrhard wiederholt diese Ansicht in seiner Grillparzermonographie,[2]) wie auch in dem Aufsatz „Grillparzer über Frankreich",[3]) und E. Reich sagt einfach: „Daß unter dem verhaßten Rom vielmehr Paris zu verstehen ist, ist klar."[4]) In dem Spartacusentwurf finde ich zwei Stellen, die den Anlaß zu dieser Ansicht bieten können. In allen Besprechungen wird der vom Haß triefende Monolog des Çnixus (= Crixus, s. w. u.) zitiert. Er schaut auf das unter seinen Füßen liegende Rom hinab, auf

> Dies flucherfüllte Land . . .
> Das groß sich mästet in der Völker Blut
> Und seine Größe baut auf ihre Trümmer.[5])

Die zweite Stelle ist die Schilderung von Spartacus' Vater, als einem Manne, der nur zwei Tugenden kannte:

[1]) Sauer. Grillparzers Werke. Einleitung, S. 31.
[2]) Ehrhard-Necker, S. 444.
[3]) Grillp. Jahrb. Bd. 11, S. 78.
[4]) E. Reich. F. Grillparzers Dramen. Dresden u. Leipzig 1894, S. 17.
[5]) Grillparzer. Werke, Bd. 11, S. 143.

die Tapferkeit und den Haß gegen Rom. Bekanntlich ist Grillparzers Vater ein Franzosenfeind gewesen, und es soll sogar sein Tod durch die Ereignisse des Jahres 1809 beschleunigt worden sein. Abgesehen davon, daß die beiden Stellen von dem historischen Stoff selbst vollkommen gerechtfertigt und sogar notwendig bedingt sind; abgesehen davon, daß die Durchführung der Analogie auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen muß, besonders darum, weil Grillparzers Haß vor allem gegen e i n e n Menschen, Napoleon, sich richten konnte, und im „Spartacus" seine Sympathien auf Seite des einzelnen sind — muß man hier fragen, was dann die spätere Verleugnung der Idee, die den Dichter einst für seinen Stoff begeistert hatte, zu bedeuten hat? Sollte Grillparzer seine eigene patriotische Tat mit Schauder erfüllen? Will man mit Ehrhard annehmen, daß der Haß nur Napoleon galt, so ist auch die Veränderung des Standpunktes des Dichters unerklärbar, wenn man bedenkt, daß noch nach vielen Jahren die Gestalt des Kaisers ihm bei seinem Ottokar vorschwebte. Nachdem man das alles erwogen hat, kann man in keinem Falle behaupten, daß Grillparzer unter den Römern die Franzosen verstand.

Daß aber eine Veränderung der Stellung des Dichters dem Stoff gegenüber bestand, beweisen außer jener seinen Aussage noch die Umstände, unter welchen er ihn später aufnehmen wollte. Im Jahre 1819 nämlich gedachte Grillparzer den „Spartacus" seinem geplanten Zyklus „Die letzten Römer" einzureihen. Um dieselbe Zeit arbeitete auch Schreyvogel an einem dem Stoffe nach ähnlichen Zyklus, der auf der Idee der Seelenwanderung begründet werden sollte. Er hat zwei Fragmente: „Des

Helden Geist" (Aglaja 1820) und „Das Haus des Augustus" (Dresdner Abendzeitung 1820) veröffentlicht, die jedoch keine Anerkennung bei Grillparzer gefunden haben.[1]) Dieser war zu seinen römischen Trauerspielen durch Plutarchlektüre angeregt und wollte nicht metaphysische Ideen fördern, sondern Helden von Blut und Fleisch schaffen. Es sollten aber diesmal die römischen Helden dargestellt werden, und „Spartacus" wurde zu „Crassus und der Fechterkrieg" umgetauft. Eine bezeichnende Veränderung! Man darf wohl schließen, daß Spartacus in dieser Beleuchtung manche von den ihn idealisierenden Zügen der ursprünglichen Fassung verloren hätte. Grillparzer schreibt: „Crassus und der Fechterkrieg . . . gehört streng genommen nicht in die Reihe, ich könnte mir aber nicht versagen, den herrlichen Spartacus darzustellen, besonders da das Trauerspiel, dessen Held er ist, schon seit langer Zeit in meinem Kopfe fertig und vieles davon bereits niedergeschrieben ist. Der Plan müßte freilich nach der gegenwärtigen Ansicht ganz umgeschmolzen werden. Aber die Hauptsache bliebe doch."[2]) Spartacus ist noch immer „herrlich", als Freiheitsheld und außerordentlicher Mensch, die „Hauptsache" ist seine hohe Mission und seine große Seele; „umgeschmolzen" mußte die Ansicht über den Aufstand selbst werden, da der Dichter sich jetzt eher auf den Standpunkt der Römer, als auf denjenigen der Barbaren stellen wollte.

Die letzte sich auf Spartacus beziehende Angabe Grillparzers: „Ich weiß nicht, habe ich es irgendwo ge-

[1]) A. Sauer. Zu Grillparzers dramat. Fragm. Seufferts Vierteljschr., Bd. 1, S. 443 ff.

[2]) Grillparzer. Werke, Bd. 12, S. 39.

lesen, oder ist es mein eigener Gedanke — unzweifelhaft scheint es mir beinahe — daß der sterbende Gladiator auf dem Kapitol der auf den Tod verwundete Spartacus sein müsse“ [1]) ist, wie allgemein bekannt, unrichtig.

Wir sahen, daß von den beiden Auffassungsmomenten nur das zweite für den reifen Grillparzer abschreckend war. Sehr charakteristisch ist der Umstand, der mir auch meine Ansicht zu bekräftigen scheint, daß der Entwurf gerade an dem Punkt abbricht, wo Spartacus zum Anführer der Empörung werden sollte. Es ist nämlich anzunehmen, daß der erste Akt mit dem Erscheinen des Spartacus in der Fechterschule und dem Anfang des Aufruhrs schließen sollte.

Die Persönlichkeit des Helden ist schon in dem kurzen Entwurf so vollkommen, obwohl auch manchmal mit zu grellen Farben charakterisiert, daß alles weitere nur eine Betätigung der ganz sicher und klar gezeichneten Eigenschaften werden sollte. Wenn man dieses Bruchstück, in dem die noch junge und darum von Übertreibungen nicht freie und doch mächtige Kunst sich widerspiegelt, mit der „Ahnfrau“, die den Ruf des Dichters begründet hatte, vergleicht, so kommt man fast zu der Überzeugung, daß Grillparzer 1810 größere Hoffnungen erweckte, als er sie zunächst 1816 verwirklicht hat. Erst mit der „Sappho“ (Ende 1816) haben sie sich aufs Glänzendste bewährt. [2])

---

[1]) Grillparzer, Werke, Bd. 12, S. 39.

[2]) Es freut mich, meine hohe Meinung vom Spartacusentwurf bei namhaften Grillparzerforschern bestätigt zu finden. Vgl J. Volkelt. Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüt und Leben. Grillp. Jahrb. Bd. 4, S. 24 f. — A. Sauer.

Da der Entwurf nicht eine Geschichte der Empörung bietet, so ist in bezug auf das Einhalten der historischen Wahrheit in ihm nicht viel zu sagen. Von den historischen Persönlichkeiten treten zunächst Spartacus und Crassus auf. Der als Freund und Mitsklave des Spartacus auftretende Publipor war nach der Geschichte Anführer der nach der letzten Schlacht geflüchteten Sklaven, die von Pompeius vernichtet wurden.[1]) Der historische Crixus wird bei Grillparzer Cnixus genannt; die Durchführung dieser Benennung im ganzen Fragment legt die Vermutung nahe, daß wir es hier mit einem Druckfehler in der von dem Dichter benutzten Quelle zu tun haben. Die Fechterschule, in der Spartacus und Publipor zu Fechtern erzogen werden, gehört bei Grillparzer Crassus. Diese geringfügige Erdichtung gebraucht der Dichter zur Ermöglichung des Liebesverhältnisses zwischen Spartacus und der Tochter des Crassus; mit derselben Absicht wird die Schule aus Capua in die Nähe Roms verlegt.

Der Grillparzersche Spartacus wird als ein Sohn der Wildnis, großen aber ungezähmten Geistes geschildert. Von seinem Vater hat er zwei Tugenden, die einzigen, die jener kannte: die Tapferkeit und den Haß gegen Rom, geerbt. Als der „Greis" den Spartacus nach dem Tode des Vaters in seine Hütte nahm, gab er sich alle Mühe,

Von dem jugendlichen Herzen
Des Hasses kalte Wolken wegzuhauchen.[2])

Grillparzers Werke. Einleitung Bd. 1, S. 30. — Erhard. Grillparzer über Frankreich. Grillp. Jahrb. Bd. 11, S. 78. — M. Necker. Grillparzer u. seine Jugenddramen. Grenzboten 1889, I, S. 610 ff. — E. Reich. Grillparzers Dramen, S. 18.

[1]) Vgl. Drumann l. c. Bd. 4, S. 82.

[2]) Grillparzer. Werke, Bd. 11, S. 135.

Das gelang ihm, und seitdem ist der Charakter des Jünglings ein ewiges Schwanken zwischen der „sanften Tugend“ der Milde und dem wilden Toben eines tatendurstigen Gemüts. Am Tage ist er ruhig und kalt, in der Nacht aber wandelt er ungestüm im Freien oder weckt den Freund aus dem Schlaf, um ihn mit seiner wilden, unklaren Rede zu überraschen und zu erschrecken:

Die Freiheit ruft, und du kannst schlafen, Sklave?[1])

Die liebste Nahrung für seinen Geist war seit der frühesten Jugend die Erzählung von den Taten der sagenhaften Heroen. Mit ganzer Seele gab er sich dem Eindruck hin, in tiefem, andächtigem Schweigen den Worten des Greises lauschend, und nur das unruhige Atmen verriet seine innere Bewegung; plötzlich aber sprang er auf, zückte die Waffen und schlug krampfhaft um sich und mit donnernder Stimme schwor er

Der Welt Errettung, Tod den Unterdrückern.[2])

Und jedesmal überkam dann den Greis eine freudige Ahnung, und es erfüllte ihn die innere Gewißheit:

Nicht zu gemeinem Tun ist der geboren,
Zum Welterretter hat ihn Zeus erkoren.[3])

Diese Meinung von Spartacus, daß er ein außerordentlicher, zu großen Taten bestimmter Mensch sei, teilt seine ganze Umgebung. Und nicht seine Tugenden allein sind es, die diesen Glauben an ihn nähren. Zwar ist er treu, tapfer, hilfreich, hat er „leuchtenden“ Verstand; aber diese Tugenden besitzen auch andere, ohne den Anspruch

---

[1]) Grillparzer. Werke, Bd. 11, S. 133.
[2]) Ebenda, S. 136.
[3]) Ebenda, S. 137.

auf Größe erheben zu dürfen. Es ist eine unbekannte innere Macht, die alle Menschen dem Spartacus unterwirft. Der strenge Fechtermeister sogar hat mit ihm eine Ausnahme gemacht und ihm die Erlaubnis gewährt, frei, bloß durch sein Wort gebunden, umherzugehen. Spartacus aber erwidert mit keinem Gefühl die Liebe und die Anerkennung der Leute: er hat für sie ein düstres, kaltes Gesicht, er ist ihnen gegenüber stolz und unnahbar.

Das reiche, unbändige Herz des Spartacus, das die Leere des müßigen, unfreien Sklavenlebens nicht ertragen konnte, erfaßte die Liebe zu Cornelia, der Tochter seines Herrn. Diese Liebe hat den wilden Jüngling mit einem Schlag verwandelt. Mit unsicherem, wankendem Schritt schleicht er blaß, halbtot umher, ohne zu verstehen, was um ihn vorgeht. Er flieht die Gesellschaft der Menschen, steigt auf die Berge,

> Wo nur der Aar, der Wolken Nachbar hauset,
> Wo selbst das Leben flieht mit scheuem Fuß,
> Und jeder Grashalm stirbt im kahlen Boden,
> Da steht er in dem Aufruhr der Natur . . .
> Und schreit den tauben Winden süße Namen zu,
> Und drückt die leere Luft an seine Brust.[1])

Jeden Tag, wenn die Sonne aufgeht, eilt er zu seiner Geliebten, ohne auf die Gefahr, die ihm in den Wellen droht, zu achten („Des Meeres und der Liebe Wellen"!). Auch Cnixus kann trotz allen Anstrengungen, die er aufbietet, ihn nicht aufhalten. Cnixus haßt Rom über alles in der Welt und will Spartacus als Werkzeug gebrauchen, um

[1]) Grillparzer. Werke, Bd. 11, S. 130.

durch ihn den Feind zu stürzen. Spartacus jedoch achtet auch seiner nicht: er geht bei seiner Höhle vorüber, ohne sich durch die Rede oder durch die Waffe abhalten zu lassen. Erst das ihm nachgerufene Wort „Freiheit" bringt ihn zum Stehen.

Spartacus.

Wer ruft?

Cnixus.

Ein Freier, Sklave!

Spartacus.

Sklave? Frecher,
Ich heiße Spartacus.[1])

Und nun braucht Cnixus alle seine Beredsamkeit, um in Spartacus dessen früheren Haß gegen Rom wachzurufen. Er erinnert ihn an seine fürstlichen Ahnen, an den Vater, an seine erste Jugend, als er den Niedergang Roms beschwor. Er malt mit grellen Farben den Abgrund aus, der zwischen Cornelia und Spartacus liegt:

Willst du ihrer Wollust dienen? Sklave,
Was bietest du der Tochter deines Herrn?[2])

Endlich um Spartacus zu kränken und ihn zur Rache anzuspornen, behauptet Cnixus, daß die Römerin sich gewiß der Liebe zu dem Sklaven schäme, und diese niemals unter ihresgleichen bekennen würde.

Diese Saat trägt reiche Frucht: Cnixus hat mit seinen Worten den Samen des Zweifels in die Seele des Spartacus gepflanzt. Bald darauf, als Spartacus in Crassus' Garten Cornelia erwartet, bietet sich Gelegenheit dazu, auf die quälende Frage des Zweifels eine Antwort zu fordern. Der Vater naht mit der Tochter, und

[1]) Grillparzer. Werke, Bd. 11, S. 145.
[2]) Ebenda, S. 147.

Spartacus tritt aus seinem Versteck hervor. Auf die Frage des Crassus läßt er Cornelia antworten, und, als diese vorgibt, ihn nicht zu kennen, scheidet er mit einem flüchtigen „Lebewohl!“

Cornelia fällt in Ohnmacht, und das beweist, daß ihre Liebe zu Spartacus doch aufrichtig war, was eine weite Perspektive für den Fortgang der Ereignisse eröffnet. Abgesehen von der Frage, ob ein Mädchen unter diesen Umständen ihr Liebesverhältnis dem Vater bekennen könnte, sogar wenn es sich nicht um einen Sklaven handelte, ist diese Wendung als sehr kunstvoll zu bezeichnen. Grillparzer lehrt uns, wie man diese, bei Saurin so seicht konventionelle Liebesgeschichte in einem harmonischen Zusammenspiel mit dem ganzen Stoff darstellen kann. Hier ist sie nur der letzte Anstoß, um den heißen Freiheitsdrang des Spartacus in die Tat umzuwandeln. Und wie einerseits dieser Ausbruch vorsichtig vorbereitet und vollkommen motiviert ist, so sollte ihm wahrscheinlich eine große Bedeutung für die weitere Entwicklung der Handlung und der Charakteristik zukommen.[1])

Der letzte unvollendete Auftritt führt uns in die Gladiatorenschule (im Entwurf: Zirkus), wo in dem Gespräch der Fechter der unter ihnen herrschenden Gärung Ausdruck gegeben wird. Hier sollte wahrscheinlich Spartacus erscheinen, um den Funken der Empörung anzufachen.

---

[1]) Diesen Umstand scheint J. Volkelt zu übersehen, indem er sagt, Cornelia habe das Liebesverhältnis zu Spartacus als „gemeinen Zeitvertreib“ betrachtet. (Grillp. als Dichter des Zwiesp. zwischen Gem. u. L. Gr. Jahrb. Bd. 4, S. 24.)

Wie aus diesem Überblick zu ersehen ist, hat Grillparzer große Sorgfalt auf die Charakteristik des Spartacus verwendet. Dies hängt einerseits mit der Beschaffenheit des Stoffes zusammen und steht anderseits mit der erwähnten Vorliebe des Dichters für die Schilderung der interessanten, außerordentlichen Individualitäten im Einklang. Der Greis ist ein gutmütiger, weiser Heldenerzieher. Er fällt das Urteil über die Liebe des Spartacus, das ganz anders klingt, als E. Schmidts Ansicht über das Liebesmotiv im Lessingischen Entwurf. Der Greis sieht der Raserei des Spartacus ratlos und verzweifelt zu, solange er ihren Grund nicht kennt; als er aber erfährt, daß es die Liebe ist, ruft er freudig aus:

Wohl mir, daß ich den Augenblick gesehen,
Der ihn zum Menschen macht, der sonst nur Held war.
Du liebst! du bist vollendet! die Natur
Hat dir ihr Siegel aufgedrückt.[1])

Publipor ist ein schmachtender, sentimentaler Freund, dessen Charakteristik für die heiße Freundschaftsschwärmerei des jungen Grillparzer bezeichnend ist. Der Greis und Publipor scheinen nur dazu da zu sein, um Spartacus zu schildern und zu verherrlichen; als handelnde Personen sind sie in den fertiggewordenen Szenen vollkommen unbedeutend. Cnixus ist Verkörperung des Römerhasses mit einem starken individualisierenden Zug: er haßt Rom wegen seiner persönlichen Schande. Ihm sollte wahrscheinlich später eine wichtige Rolle zukommen; die Schilderung seines, übrigens unmotivierten Haßes gegen Spartacus läßt darauf schließen. Die

[1]) Grillparzer. Werke, Bd. 11, S. 142.

historische Stellung des Crixus scheint mir diese Vermutung zu berechtigen. Die Zusammenstellung der beiden Helden konnte Grillparzer sich ähnlich denken, wie sie Lessing für seinen „Henzi" plante: Ducret neben Henzi.

Cornelia ist ein liebendes Mädchen, aber nur als ein solches charakterisiert. Crassus sagt einige unbedeutende Worte, die kein Licht auf seine Persönlichkeit werfen. Cornelias Amme dagegen ist mit einigen kühnen Strichen gezeichnet. Man hat eine Ähnlichkeit zwischen ihr und der Wärterin in Shakespeares „Romeo und Julia" gefunden, und mit Recht.[1]) Derselbe volksmäßige Zug (in der Erzählung über die Schrecknisse Thrakiens) und dieselbe Art der Moralpredigt; derselbe gutmütige Kupplersinn, der den größten Herrn als den Liebhaber des Fräuleins wünscht; derselbe Opportunismus, mit dem sie sich schließlich doch zu Dienerin der Laune des Fräuleins macht.

Um das Bild zu vervollständigen, möchte ich noch auf die rein technische Seite dieses Spartacusentwurfes kurz hinweisen. Wenn man auch die direkte Charaterisierung des Helden durch die Erzählung der Freunde vor seinem Auftreten als ein nicht besonders glückliches technisches Mittel bezeichnen muß, ist man doch genötigt zuzugeben, daß dies auf eine möglichst kunstvolle Weise geschieht. Der Besuch Publipors bei dem Greise hat seinen berechtigten Grund: er kommt, um Spartacus zu suchen, der seit drei Tagen aus der Schule verschwunden war. Die beiden sind aber unfreie Fechter, es befremdet daher der Umstand, daß sie frei ein- und ausgehen dürfen.

---

[1]) Vgl. Erhard-Necker, S. 443.

Dieser Zweifel wird bald beseitigt. Publipor erklärt, daß die hervorragenden Eigenschaften des Spartacus und vor allem seine felsenfeste Treue sogar dem strengen Fechtermeister Vertrauen eingeflößt haben: er hat Spartacus und jenem zuliebe auch Publipor volle Freiheit gegen ihr Wort gegeben. Diese Motivierung ist mit der Charakteristik des Helden aufs engste verknüpft und verdient daher die Bezeichnung eines glücklichen technischen Mittels.

Die Liebe und die spätere Tätigkeit des Spartacus finden ihre Vorbereitung in der von dem Greise geschilderten Leere, die der rege Geist des Helden im müßigen Gladiatorenleben schmerzlich empfand. Weitere Steigerung bietet die Erzählung Publibors von der Änderung, die er an Spartacus seit einiger Zeit wahrgenommen. Nur für den Zuschauer ist diese Erzählung bestimmt und, was ein Mangel der Technik ist, weder Publipor noch der Greis erraten den Grund des Seelenzustandes ihres Freundes. Ja, als Spartacus schon auf dem Schauplatz erscheint, und sich in heißen Liebesworten ergießt, begreifen die beiden noch immer nicht, worum es sich handelt.

Der Dialog entwickelt sich in strenger Folgerichtigkeit und innerer Verknüpfung. Wenn die einleitenden Worte des Greises:

> Denn Ungewöhnliches läßt mich erraten
> Die ungewohnte Stunde des Besuchs[1])

die Bezeichnung einer subtilen Vorbereitungstechnik nicht verdienen, so entschädigen uns dafür reichlich andere

[1]) Grillparzer Werke. Bd. 11, S. 129.

Stellen. So finden wir z. B. häufig die breite Ausführung eines im kurzen Satz vorher ausgesprochenen Gedankens; wenn Publipor sagt:

und doch lieb ich
Sein Herz, in dem sich Lieb' und Stärke paart,

so entwickelt dann der Greis diesen Satz in seiner Erzählung von der Jugend des Spartacus. Einer starken Kontrastwirkung begegnen wir am Ende des ersten und am Anfang des zweiten Auftritts: unmittelbar nach den begeisterten, Spartacus verherrlichenden Worten des Greisen erscheint er selbst, und desto erschütternder wirkt die Schilderung seines elenden Aussehens. In der letzten Szene werden in wenigen Worten die typischen, die Gladiatoren zum Aufstand drängenden Kräfte charakterisiert, anschaulich und herb, mit den Grillparzer eigenen individualisierenden Zügen.

Im Angesicht aller Schönheiten des Spartacusentwurfes muß man nur bedauern, daß ihn Grillparzer nicht vollendet hat. Und doch, wie ich darzutun suchte, hatte das Aufgeben dieses Werkes in der Natur und der Weltanschauung des Dichters seinen Grund. Dies war also eine durch die Beschaffenheit des Talentes bedingte Notwendigkeit, ebenso wie es die kunstvolle Ausführung des Fragmentes war. Immerhin bleibt es interessant zu untersuchen, wie der große Dichter einen Stoff, dem er so fremd gegenüberstand, zu gestalten gedachte.

Grillparzer hat unter dem Einfluß der vorübergehenden jugendlichen Gesinnung einen seinen geistigen Interessen, wie sie sich im reifen Alter ausgebildet haben, fernliegenden Stoff ergriffen; dasselbe war auch bei Friedrich v. Uchtritz der Fall. Während aber der erste

diesen Plan zuerst aus äußeren Gründen fallen ließ, um ihn dann gänzlich aufzugeben, hat ihn der zweite dank dem schnellen Tempo seiner jugendlichen Produktivität in einem Trauerspiel zu Ende geführt. Dem ersten mangelte nur dauernde Begeisterung für den gewählten Stoff; dem zweiten aber fehlte auch die dramatische Gestaltungskraft.

Üchtritz gehört nicht zu den Dichtern, deren Ruhm der Flucht der Zeit getrotzt hat. Wenn aber irgendwelche seiner Werke die ihnen zuteil gewordene Vergessenheit nicht verdienen, so sind es die Produkte seiner reifen Jahre: die Romane und die theologischen Forschungen. So äußert denn Friedrich Hebbel über den „Albrecht Holm", daß er „in vielen seiner Partien zu dem vorzüglichsten gehört, was die deutsche Literatur im Gebiet des psychologischen Romans besitzt".[1]) Für die „Studien eines Laien über den Ursprung, die Beschaffenheit und Bedeutung des Evangeliums nach Johannes" (Gotha 1876) findet Heinrich v. Sybel Worte der wärmsten Anerkennung.[2]) Es ist leicht, sich danach einen Begriff von dem Kreise der geistigen Interessen des Dichters wie von dem Charakter seiner Begabung zu bilden. Die religiösen Fragen haben ihn stets viel beschäftigt. Die nahe Bekanntschaft mit Adam Heinrich Müller in Leipzig, der dort während der ersten Studienzeit des Dichters österreichischer Konsul war[3]), und später die

---

[1]) Albrecht Holm, e. Geschichte aus d. Reformationszeit, zwei Abteilgn. à 2 Bde. Berlin 1852. — Hebbel an Üchtritz am 3. Nov. 1854.

[2]) Erinnerungen an Fr. v. Üchtritz und seine Zeit in Briefen an ihn und von ihm. Mit e. Vorwort v. H. v. Sybel. Leipzig 1884.

[3]) Vgl. Mischler. Allg. d Biogr. Bd. 22, S. 501 ff.

vertraute Freundschaft mit Dorothea Tieck blieben in dieser Hinsicht für sein ganzes Leben von ausschlaggebender Bedeutung. Schon die Briefe, die Üchtritz als Referendar in Berlin an seine Familie schrieb, zeugen von eifriger Beschäftigung mit religiösen Fragen. Aus der Zeit seiner Reife besitzen wir ein eigenes Bekenntnis des Dichters. Es sei das religiöse Problem, sagt er: „von dem ich mich am tiefsten ergriffen und in das Ringen nach dessen richtigem Verständnisse und echter Lösung ich mich . . . am lebendigsten und unauflöslichsten verflochten fühle.“[1]) In seinen Romanen liefert Üchtritz die Erörterung sittlich-religiöser Fragen in der Form ruhig und breit verlaufender Erzählung. Und auf dem Gebiete der Epik lag die Stärke seiner künstlerischen Begabung.[2])

Nun haben wir „Rom und Spartacus“ vor uns, eins der frühesten Werke des Dichters, ein Trauerspiel, welches im Verein mit anderen um dieselbe Zeit entstandenen dramatischen Erzeugnissen seiner Muße beweißt, daß Üchtritz damals noch die richtige Bestimmung seines Talentes nicht erkannt hatte.[3]) Dies gilt ebenso von der Form wie von dem Stoffe des Werkes. Hier hat sich Üchtritz auf ein Gebiet verirrt, das von demjenigen seiner reifen Lebensinteressen weitab entfernt lag. Die Wahl eines revolutionären Stoffes, der den Aufklärern so behagte, erscheint bei einem Dichter, der in seiner Jugend stark der Romantik zuneigte, als überraschend. Und doch ist sie als Frucht einer vorübergehenden Gesinnung nicht schwer zu erklären.

[1]) Üchtritz an Hebbel am 1. Juli 1856.

[2]) Vgl. Hebbel an Üchtritz am 19. März 1855.

[3]) Fr. v. Üchtritz. Trauerspiele. Berlin 1823. („Rom und Spartacus“; „Rom und Otto III.“).

In der Leipziger Zeit verkehrte Üchtritz sehr viel im Hause W. T. Krugs, der vom Aufklärungsbestreben erfüllt war, und die Verbreitung des Liberalismus eifrig förderte.[1]) Es ist anzunehmen, daß der Einfluß dieses Mannes mit demjenigen Müllers in der Seele des jungen Studenten einen harten Kampf gekämpft hat. Wenn auch das religiös-konservative Prinzip gesiegt hat, so mußte doch der Umgang mit dem hervorragenden Aufklärer einige Spuren zurückgelassen haben. In Berlin gehörte Üchtritz dem Kreise der jungen Genies an, in welchem Heine und Grabbe verkehrten. Die Gesinnungen dieses Kreises waren stark revolutionär angehaucht, wenn auch seine Mitglieder vielmehr an eine literarische Umwälzung, als an eine politische dachten. Man empörte sich dort gegen alles Bestehende, man wollte eine neue, bessere Welt schaffen und man sympathisierte mit allen starken Geistern, die das Veraltete mit Untergang bedrohten. Man hat dort geschwärmt und getobt, aber auch oft wüste Gelage gefeiert, und darin liegt der Grund, warum Üchtritz später mit dem Treiben dieses Kreises nichts gemeinsames gehabt haben wollte. Er äußert das aus Anlaß des Zieglerschen Buches über Grabbe.[2]) Auch weist er sehr energisch die von Ziegler gegebene Beschreibung der Ausschweifungen des Grabbeschen Kreises zurück.[3]) Und doch ist die Schilderung Zieglers, die übrigens nichts besonders Nachteiliges aufdeckt, wahr. Den besten Beweis dafür liefert Üchtritz selbst in einem Brief an seine Familie. Als sein Bruder nach Ber-

[1]) Prantl. Allg. d. Biogr. Bd. 17, S. 220 ff.

[2]) K. Ziegler. Grabbes Leben und Charakter. Hamburg 1855.

[3]) Üchtritz an Hebbel am 17. Mai 1855.

lin kommen sollte, schrieb er, daß er diesen unmöglich in seinen Kreis werde einführen können. „Mein Zirkel von Bekannten könnte für einen jungen Mann, der erst auf die Universität kommt, gefährlich werden. Es sind zum Teil unendlich leichtsinnige Menschen . . . Fast alle sind schon etwas tief in das Leben hineingeraten. Ich muß mich dabei an mancherlei gewöhnen.“[1]) Diese Äusserung erlaubt uns zu schließen, daß Üchtritz mit diesem Kreis eng verbunden war.[2]) Wie man aber dort die Kunst auffaßte, wie man mit allem, was dagewesen ist, brechen wollte, ohne zu unterscheiden, ob es gut oder schlecht war, beweist die von Gustorff verfaßte Kritik der „Trauerspiele“ von Üchtritz. Sie ist für uns von besonderem Interesse, da sie sich auch auf „Rom und Spartacus“ bezieht. Zu Anfang wird die Genialität des Dichters festgestellt; und dann, nachdem die Originalität, die Kraft des bildenden Prinzips, die gesunde Sinnlichkeit als Eigenschaften des Werkes lobend hervorgehoben worden, wird die Gelegenheit benutzt, um einige unzusammenhängende Bemerkungen über das Drama jener Zeit zum besten zu geben. Den Schluß der Kritik führe ich wörtlich an, um nicht das Charakteristische der Ansichten und des Stils zu verwischen. „Aber wir müssen enden, denn wir gehören nicht zu den kritischen Nachtstühlen unserer kultivierten Tage; wir schicken unsere Frau nicht aus Tagelöhner-Motiven auf den Markt, um Tragödien einzutauschen, und treiben Anatomie und Chemie nur in unseren Berufsgeschäften; daher über-

[1]) Üchtritz an seine Familie am 3. Januar 1822.

[2]) Ende der 20-er Jahre erhielt noch Grabbe in Detmold Briefe von Üchtritz. (Ziegler l. c., S. 61).

lassen wir die Leiden der Kritik den Schlangenbeschwörern und Argonauten von 1823—24 oder irgend einem Heldenmädchen aus der Vendée; diese mögen über Exposition, über die trefflich gelungene dramatische Begrenzung, Korrektheit und Musik der Verse ihr Hallelujah singen. Für uns sind diese Gemeinplätze der Kritik eine zona frigida."[1]) Daß das Publikum aus solcher Rezension nicht klug werden konnte, ist klar; daß aber der zum Genie gestempelte Üchtritz trotzdem das Gebiet des historischen Dramas einige Jahre später verlassen hat, zeugt von seiner großen Selbsterkenntnis. Dies ist um so anerkennenswerter, als er mit seinen etwas später verfaßten Stücken großen Erfolg geerntet hat. „Alexander und Darius" wurde in Dresden, Berlin, Wien aufgeführt und erschien im Druck mit einer Vorrede Tiecks.[2]) Auch das „Ehrenschwerdt" wurde bei seiner Aufführung zu Berlin sehr gut aufgenommen.[3])

Grillparzer und Üchtritz standen beide dem Spartacusstoff fremd gegenüber. Während aber Grillparzer seine mächtige Gestaltungskraft über diese Schwierigkeit hinweghelfen konnte, kam bei Üchtritz seine epische Begabung eher störend als fördernd zur Geltung. Da aber auch die Begeisterung für den Stoff fehlte, die der Idee den nötigen Nachdruck hätte verleihen können, so bietet „Rom und Spartacus" in Auffassung wie in Form herzlich wenig. Die folgende Besprechung wird diese Ansicht rechtfertigen.

[1]) Der Gesellschafter od. Blätter[für Geist u. Herz, herausg. v. F. W. Gubitz. Jahrg. VII, 1823, Blatt 157.

[2]) Berlin 1827. 1. Aufführung in Berlin am 25. März 1826 Musik v. Kapellmeister Schneider.

[3]) 1. Aufführung in Berlin am 27. Nov. 1827.

Der erste Akt führt uns eine Reihe Bilder vor, die sehr lose mit einander zusammenhängen. Die Gladiatorenschule und die Gärung unter den Fechtern; die Überraschung des betrunkenen Batiatus, als er von der Flucht der Sklaven erfährt; die Flüchtlinge mit ihrer Raubgier und Spartacus mit dem bescheidenen Plan nach Thrakien zurückzukehren; die Schlacht am Vesuv und der Tod des Claudius Pulcher.

Es geschieht im ersten Akt sehr viel, alles bleibt jedoch im künstlerischen Sinne unausgeführt. Abgesehen von einer psychologischen Vertiefung der Charaktere und der Handlungsweise der auftretenden Personen, vermißt man gar den Versuch, einen inneren Zusammenhang zwischen den Ereignissen herzustellen. Es wird hier so gearbeitet, als wenn der Maler Farben auf die Leinwand auftrüge, jede für sich, ohne auf das Zusammenspiel der von jeder einzelnen hervorgerufenen Empfindungen zu achten. Der Dichter sucht nach krassen Effekten, so z. B. wenn er den gänzlich betrunkenen Batiatus auf die Bühne bringt, um ihn von der frohen Weinlaune zur tiefsten Verzweiflung übergehen zu lassen.

Der zweite Akt versetzt uns nach Thrakien in die Hütte des Spartacus. Seine Frau Tercastillis, die dort mit dem Sohne Granicus wohnt, hat seit 14 Jahren keine Nachricht von ihrem Manne gehabt. Nun erscheint ein Nachbar Mirax und erzählt Tercastillis die Schicksale des Spartacus während jener 14 Jahre. Mirax, der als eine komische Gestalt gedacht ist, tritt im Stück nur dieses einzige Mal auf, um den Zuschauer und die Frau in die dem Florus entnommene Vorgeschichte des Helden einzuweihen. Er scheint Urahn des im „Spartacus“ von

Maltitz auftretenden Historikers Fannius zu sein; in der Zeichnung dieser Persönlichkeit ist aber Maltitz glücklicher gewesen als Üchtritz: er hat das ausgeführt, was Üchtritz bloß angedeutet hatte. (Vgl. Kap. III.) Auf die von Mirax gebrachte Nachricht hin geht Tercastillis mit Granicus aus dem Hause, um Spartacus aufzusuchen. Die nächsten Szenen spielen in Rom. Aus der Unterredung zweier Römer erfahren wir die Geschichte des Aufstandes bis zur Aussendung der Konsuln. In einer weiteren Szene wird an dem Patrizier Metellus die Verweichlichung der vornehmen Römer demonstriert: dieser freut sich seines Reichtums und hat keine Lust, den Feldzug gegen Spartacus mitzumachen; seine Frau flößt ihm Mut und Begeisterung ein. Ähnlich wird in der „Patrizierin" von Richard Voß Crassus von Metella überredet, ins Feld zu ziehen; wenn aber dort dieses Motiv im organischen Zusammenhang mit der Handlung steht, so erscheint es hier als überflüssiges Beiwerk. Nun werden wir endlich in das Lager des Spartacus geführt und wohnen der Schlacht gegen das erste konsularische Heer bei. Ein junger Römer stirbt an seinen Wunden; es ist die einzige Stelle des Trauerspiels, wo ich aufrichtige Herzenstöne des jungen Dichters wahrzunehmen glaube. Wenn man nämlich den Römer klagen hört:

O mein armer Vater!
Um mich zum tücht'gen, weisen Mann zu bilden,
Hast deine kleine Gabe du geopfert,
Mich nach Athen gesendet, während du
Mühselig auf dem Lande hast gedarbt . . . (S. 39).

so muß man unwillkürlich an die Briefe denken, die Üchtritz zur Zeit der Entstehung von „Rom und Sparta-

cus“ an seinen Vater schrieb, wo er sich in zärtlichen Ausdrücken für dessen Freigebigkeit und Nachsicht bedankt. Das zweite konsularische Heer erscheint, es wird zum Sturm geblasen; der Vorhang fällt.

Der dritte Akt fängt mit der Leichenfeier für Crixus an. In einem Gespräch mit seinem Freund und Vertrauten Thorax gibt Spartacus seine Absicht kund, den Kampf mit Rom weiterzuführen. Thorax versteht, ihn dazu anzuregen, obwohl er sich gerne als für die Dinge der Erde ganz gleichgültig hinstellt. Das erste Motiv für das Aufgeben des früheren bescheidenen Planes, nach Thrakien zurückzukehren, ist edler Art:

Man lebt nicht für sich selbst bloß, auch der andern wegen,
Und wem Gewalt die Götter anvertraut,
Der soll sie brauchen nach der Götter Willen, (S. 46)

heißt es zuerst. Als aber Thorax das Wort „König“ gebraucht, nehmen die Gedanken des Spartacus einen anderen Gang:

Ein Reich zu gründen, wo Gesetz mein Wille,
Der Feind auf's Haupt geschlagen, der mir lästig,
Die Freunde glücklich und durch mich! . . . Mein
Erbe rings von Schranken gleich umzogen,
Sobald mein Auge bricht! König Spartacus! (S. 48 f.)

Hier wird ein dem Problem des Schillerschen „Fiesco“ ähnliches Moment angedeutet; ausgeführt wird es ebenso wenig, wie irgend etwas in dem Trauerspiel. Mit demselben Motiv beschäftigt sich in seinem „Spartacus“ auch Vincenz P. Weber, bei dem aber die Nachahmung Schillers viel deutlicher hervortritt. Die nächste

Szene spielt in Rom, wo uns eine Senatssitzung vorgeführt wird. Inzwischen macht sich im Lager der Sklaven die Uneinigkeit geltend. Spartacus gesteht dem Thorax, daß er nicht begreift, wie seine Scharen nicht einsehen, daß sie ohne ihn „ein blöder Räuberhaufen sind"; er fühle sich überhaupt keinesfalls seinen Untergebenen gleich, so wolle er auch nicht um die Beute würfeln, die ja eigentlich sein Eigentum sei. Es sind gar merkwürdige Ansichten für einen Freiheitshelden! Die Gallier möchten nach Capua ziehen, um an den dortigen Bürgern Rache zu nehmen, während Spartacus gegen Rom vorzugehen gedenkt. Es gelingt ihm, die Unzufriedenen mit Hilfe seiner ungeheuren körperlichen Kraft einzuschüchtern, und sie fügen sich seinem Willen. Spartacus überlegt jedoch, daß sein Heer stets erst in der Gefahr ihn schätzen lernt, und da beschließt er, dieses Mittel anzuwenden, um sich unbedingten Gehorsam zu verschaffen. Um also seine Schar mit Untergang zu bedrohen und auf diese Weise sein Ansehen bei ihr zu steigern, faßt Spartacus den Plan, nach Thurien vorzurücken. Es ist wohl der abgeschmackteste Einfall zur Erklärung der plötzlichen Umkehr des Sklavenheeres, der uns in unserer Stoffgeschichte vorkommt.

Der vierte Akt spielt wieder in Rom. Crassus wird zum Prätor gewählt. Dann wird er uns in seinem Lager vorgeführt, wie er die flüchtiggewordenen Legionen dezimieren läßt.[1]) Als Spartacus die Nachricht davon erhält, begreift er sofort das herannahende Verhängnis:

[1]) Eine Dezimierungsszene vgl. bei Grabbe „Marius und Sulla" Akt 2, Szene 1.

Rom hat geschlafen, nun ist's aufgewacht
Und einen Römer schickt es mir entgegen. (S. 75)

Und nun reift sein Plan, nach Calabrien zu gehen, um von dort die Überfahrt nach Sizilien zu unternehmen.

Im fünften Akt erfahren wir zunächst, daß die Seeräuber die Hoffnung des Spartacus getäuscht haben, indem sie mit dem ihnen für die Beschaffung der Schiffe ausgezahlten Golde spurlos verschwunden sind. Während der Zeit, als Spartacus mit den Kilikiern die Verhandlungen gepflogen hat, ließ Crassus das Heer der Sklaven mit einer Mauer und einem Graben auf der engen Halbinsel einschließen. Den Sklaven gelingt es aber, in einer dunklen Nacht zu entkommen. Der beängstigte Crassus sendet einen Brief an den Senat mit der Bitte, Pompeius zur Hilfe aus Spanien zurückzurufen. Indessen erfährt er von einem neuen Zwist im Lager der Sklaven und bereut den zu schnellen Entschluß. Der vierte Akt und der fünfte bis dahin sind genau nach der historischen Vorlage gearbeitet. In dem zweiten Teil des fünften Aktes nimmt wieder die freie Erdichtung überhand. Nach der Niederlage der Gallier, die sich von dem Hauptheer getrennt hatten, kommt Spartacus in Verkleidung in das Zelt der römischen Prätors. Diese Szene zeugt von grenzenloser Unbeholfenheit des Dichters. Hier bot sich die Gelegenheit, den aus Anlaß des Lessingischen Entwurfes besprochenen Gegensatz hervorzuheben. Sogar Saurin ist es gelungen, an dieser Stelle einige Vertiefung der Behandlung zu erlangen. Anstatt dessen finden wir bei Üchtritz ein Gespräch, welches für zwei exaltierte Mädchen am Platze wäre: Crassus erzählt von einem Traum, in dem er Spartacus als Freund neben sich ge-

sehen hat, und der letztere bietet in sentimentaler Rührung dem verhaßten Römer seine Freundschaft an. Aus dem geplanten Edelmut ist unter den Händen des Dichters eine Lächerlichkeit geworden. Crassus lehnt den von Spartacus vorgeschlagenen Vertrag ab, möchte jedoch den Thrakier allein retten. Spartacus aber weist dieses Anerbieten zurück. Als er sich unverrichteter Dinge zur Rückkehr in sein Lager rüstet, tritt seine Frau Tercastillis ein, die in die Hände der Römer gefallen war. Da sie der Prätor dem Gemahl nicht ausliefern will, ersticht sie Spartacus, um sie vor der Schmach zu retten. In der letzten Scene wird der in der Schlacht gefallene Spartacus von seinen Freunden in einer Höhle begraben.

1823 schrieb ein Kritiker über die Trauerspiele von Üchtritz: „Der Dichter hat nicht die Geschichte verbessern wollen, sondern gemeint, daß sie die größte Dichterin, und es dem Individuum nur erlaubt sei, ihre großen Momente zusammenzufassen, und die Einheit und energische Entwicklung, welche den Nichtdichtern verborgen bleibt, diesen im Kunstwerk faßlich darzustellen.“[1]) Die Anwendung dieses Satzes auf „Rom und Spartacus“ ist vollständig richtig, und gerade unser Trauerspiel beweist, wie falsch das Prinzip ist. Üchtritz hat ohne bestimmte Auffassung des Stoffes gearbeitet; daher mangelt es unserem Stück an dem Gedanken, der die Ereignisse zu einer harmonischen Einheit zusammenfassen könnte. Üchtritz hat die Geschichte nicht „verbessern wollen“: daher kommt es, daß die auftretenden Personen keine Menschen sind, sie werden wie Puppen von dem Histo-

[1]) Literarisches Conversations-Blatt, am 3. Dezember 1823.

riker geschoben, der Dichter hat ihnen kein Leben eingeflößt. Es ist unmöglich, die Charaktere zu besprechen, weil es in dem Trauerspiel keinen einzigen gibt. Spartacus ist ebenso ein Mann ohne jegliche Bedeutung, wie es auch Crassus ist.

Derselbe Rezensent stellt den Einfluß Shakespeares fest, sagt aber, daß unserem Dichter der „geniale Überblick" jenes fehlt. Auch Pauer spricht von der „buntlebendigen Shakespeareschen Weise".[1]) Wenn man von dem Einflusse Shakespeares in „Rom und Spartacus" irgend etwas finden kann, so ist es die Mischung der Verse mit der Prosa und die Verwandlung der Dekoration nach jeder Szene. So war denn Üchtritz von Shakespeare insoweit beeinflußt, als er einige äußerliche Unarten seiner Schreibweise jenem abgelauscht hat.

Nach diesem kurzen Bericht ist es klar, daß Üchtritz mit seinem „Rom und Spartacus" kein Anrecht auf die Unsterblichkeit erworben hat. Seine anderen Verdienste und Begabungen habe ich oben gestreift. Diese waren es, die Hebbel veranlaßt haben, über unseren Dichter zu äußern: „Üchtritz ist der gebildetste Mensch und Dichter, dem ich überhaupt auf dieser Erde begegnet bin."[2])

---

[1]) Erinnerungen an Üchtritz, S. XIV.

[2]) Emil Kuh an Fr. v. Üchtritz (Erinnerungen, S. 410 ff.)

III. Kapitel.

Die Auffassung des Spartacusstoffes, wie sie, nach unseren Ausführungen, bei Grillparzer hervortritt, würde Arnold Ruge nach seiner Klassifikation als Produkt der „theoretischen Freiheit" bezeichnen. Er verwirft sie keineswegs. Er schätzt die von den deutschen Dichtern und Philosophen eroberte „theoretische" Geistesfreiheit sehr hoch und warnt vor jeder Vernachlässigung des wertvollen Erbes. Die von dem tiefen Gemüt und freien Denken hervorgebrachte theoretische Freiheit soll das Fundament für die praktische bilden. Es genügt diejenige Ideenwelt, die die deutschen Künstler und Denker geschaffen haben, für das praktische Leben zu erschließen, die Ideale der Dichtung und der Philosophie in Anwendung zu bringen, um einen modernen, glücklichen, freien Staat zu erbauen.[1]) „Ein Volk ist nicht eher frei, als bis es die Philosophie zum Prinzip seiner Entwicklung macht; und es ist die Aufgabe der Philosophie, das Volk zu dieser Bildung zu erheben."[2]) Die weite Kluft zwischen der Philosophie und Politik überspringt Ruge sehr leicht,

[1]) Ruge. Werke, Bd. 1, S. 1 ff. („Unsere Classiker und Romantiker seit Lessing. Geschichte der neuesten Poesie und Philosophie.").

[2]) Ruge. Plan der deutsch-franz. Jahrb. S. 4.

da er unter jener stets nur das Hegelsche System versteht und es von dem Standpunkte des Politikers aus betrachtet. „Philosophie ist Freiheit und will Freiheit erzeugen; und wir verstehen unter Freiheit die wirklich menschliche, d. h. die politische Freiheit, nicht irgend einen methaphysischen blauen Dunst.“ [1]) Der freie Gedanke und das freie Gefühl schaffen den Boden, das freie Handeln aber erlöst erst die Menschheit. Die ersteren, meint Ruge, besitzt Deutschland in den Werken seiner hervorragenden Geister, zum letzteren muß es sich erziehen. Die Erziehung des deutschen Volkes zur freien Tat hat sich Ruge als Aufgabe gestellt.

Schon hier stellen sich die Schwierigkeiten der Charakterisierung einer so verschrieenen Persönlichkeit, wie es Ruge ist, ein. „Ruge war nicht gekommen, den Frieden zu bringen, sondern das Schwert“, sagt treffend P. Nerrlich.[2]) Damit erkläre ich die einander widersprechenden Meinungen, die über ihn im Umlauf sind. Ruge war Anhänger der Hegelschen Philosophie, die er zu verbreiten suchte; er war in der Politik einer der Vertreter der radikalen Linken, deren Grundsätze er mit Schrift und Wort durchzusetzen sich bemühte, kurz, er war ein tätiger Parteimensch. Nun wird das Verhältnis der Zeitgenossen und leider auch der Nachkommen zu diesem Manne klar. Für diejenigen, die mit der von ihm vertretenen Partei sympathisieren, oder sie als für die geschichtliche Entwicklung nützlich betrachten, ist Ruge einer der größten Publizisten und Politiker seines Jahrhunderts; für alle Gegner derselben ist er ein eitler,

[1]) Ruge. Plan der deutsch-franz. Jahrb. S. 5.
[2]) Ruges Briefwechsel. Vorrede, S. III.

aufgeblasener Mensch ohne Kenntnisse und ohne Talente. Als Vertreter der ersten ist Paul Nerrlich zu nennen,[1]) für die zweite Ansicht tritt bei jeder Gelegenheit Richard M. Meyer ein.[2]) Die Berichte der Zeitgenossen klingen auch sehr verschieden. Während Georg Herwegh und Robert Prutz in ihren Briefen sich über Ruge in Schimpfworten ergehen,[3]) findet ein so hochstehender Mann, wie Julius Fröbel, Worte warmer Anerkennung für ihn.[4]) Freilich spielt hier die Art der persönlichen Beziehungen eine große Rolle. Wenn aber E. M. Arndt sich gegen Ruge wendet, so ist das vollkommen durch die Stellung der beiden im Frankfurter Parlament bedingt und durch ihre Gegnerschaft berechtigt.[5])

Ich fühle mich durch den Stoff meiner Untersuchung nicht veranlaßt, diese Frage genauer zu erörtern. Ich möchte nur bemerken, was für den weiteren Verlauf meiner Besprechung von Wichtigkeit ist, daß man die Bedeutung Ruges vielleicht nicht dort sucht, wo sie zu finden ist. Mit dem üblichen Ausdruck „Publizist" ist bei

---

[1]) Ruges Briefwechsel. Einleitung, S. XIII ff — Zur „Erinnerung an A. Ruge" (Nat. Ztg. 1898). Diesen Aufsatz kenne ich leider nur aus der Besprechung E. Elsters (Jahresber. f. n. d. L. 1899).

[2]) Jahresber. f. n. d. L. 1897; ebenda, 1898.

[3]) Herwegh an seine Gattin, Paris am 26. Okt. 1847. Prutz an Herwegh, Halle am 22. Juni 1856. Beide Briefe in der Sammlung: Briefe von u. an G. Herwegh, herausg. von M. Herwegh. München 1896.

[4]) J. Fröbel. Ein Lebenslauf. Erinnerungen und Bekenntnisse. 2 Bde. Stuttg. 1890—91, Bd. 1, S. 100.

[5]) Briefe von E. M. Arndt aus dem Frankfurter Parlament, mitgeteilt v. C. G. Brandis. Deutsche Rundschau, Bd. 81, S. 123.

Ruge noch nicht alles gesagt. Er war vor allem eifriger, geschickter Organisator. Er war einer der Männer, die mit tiefem Glauben an die Idee, der leicht in Fanatismus ausartet, in die Schranken ziehen. Er brachte ein Talent mit, das in Gesprächen, Briefen, pointierten Aufsätzen für bedeutend gelten konnte; in philosophischen Abhandlungen in den Spuren des Meisters wandelte, ohne Selbständigkeit aufzuweisen;[1]) in Tagebüchern und in der Autobiographie an ein bloßes selbstgefälliges Widerspiegeln eigener Person grenzte; an den künstlerischen Aufgaben völlig scheiterte. Kunst? Wissenschaft? Es waren nur Werkzeuge in Ruges Hand, um den Fortschritt, die Freiheit zu fördern. Ruges geschriebene Werke dürfen keinen Anspruch auf die Unsterblichkeit erheben, desto sicherer leben dagegen seine Anregungen in den Werken anderer fort. Bamberger bemerkt darüber in seinem Aufsatz über Heinrich v. Treitschke, daß „die Anregung, welche von den Neuhegelianern, von A. Ruge, L. Feuerbach, Bruno und Edgar Bauer u. a. ausging, die Zensurkämpfe der Hallischen Jahrbücher und des Leipziger Literatenstammes den Sauerteig zur späteren Umgestaltung Deutschlands geliefert haben.“[2]) Ich möchte in kurzen Zügen Ruges Leben bis zur Entstehung des „Spartacus“, so weit es Belege für die Betätigung seines organisatorischen Talentes bietet, durchgehen.

Aus der Kinderzeit sind zwei Momente herauszugreifen, die auch auf den reifen Ruge ein Licht werfen. In

[1]) Vgl. P. Barth. Die Geschichtsphilosophie Hegels u. der Hegelianer bis auf Marx und Hartmann. Leipzig 1890, S. 97.

[2]) L. Bamberger. Gesammelte Schriften. Berlin 1894, Bd. 2, S. 202.

der Stadtschule zu Bergen übersetzt er schriftlich im Geheimen das ganze lateinische Übungsbuch Dörings;[1]) diese Tatsache zeugt von Ehrgeiz und Ausdauer, den beiden Eigenschaften, die eine wichtige Rolle in Ruges Leben zu spielen hatten. Der 13-jährige Junge betet unter Tränen in einer Laube verborgen um den Untergang des „Tyrannen" Napoleon;[2]) das so früh auftretende Gefühl von innerer Zugehörigkeit zu den Weltereignissen sollte der Hauptfaktor seiner Entwicklung und Tätigkeit bleiben. Auf der Universität tritt Ruge mit den Besten von seinen Studiengenossen in Berührung. Zuerst ist er schüchterner Anfänger, schon bald aber wird er in den „Jünglingsbund" aufgenommen. Er ist einer der eingeweihten Führer, die um den wirklichen Stand der nichtexistierenden Verschwörung wußten, auch nimmt er als Delegierter an dem Würzburger Tag teil. Während der langen Bußezeit in Köpenick und dann in der Kolberger Festung behält Ruge eine bewunderungswürdige Frische und Arbeitslust. Er studiert eifrig die antike Kunst, Philosophie und Geschichte, um die „Einsicht in die innere Werkstatt alles geistigen Lebens" zu gewinnen; zugleich aber werden die „Vorschule" Jean Pauls und die englischen Humoristen vorgenommen. Er übersetzt den „Oedipus in Kolonos" von Sophokles und Bruchstücke aus anderen antiken Autoren. Er schreibt von der Sehnsucht nach dem freien tätigen Leben erfüllte Gedichte, wie die „Elegie aus dem Gefängnis" (1829) und eine Tragödie „Schill und die Seinen", die er nachher veröffent-

[1]) Ruge. Aus früherer Zeit. 4 Bde. Berlin 1862—67, Bd. 1, S. 163 ff.

[2]) Ebenda, Bd. 1, S. 210.

licht (Stralsund 1830), ohne jedoch einen Erfolg mit ihr zu ernten. Über dieses Stück schreibt er später: „kein Mensch hat die Absicht unserer Rechtfertigung darin entdeckt."[1] Es handelte sich also um eine aktuelle Tendenz, die uns im „Spartacus" freilich in ganz anderer Gestalt wieder entgegentritt. Auf den ersten Blick glaubt man einen Widerspruch darin zu finden, daß dieser schaffensdurstige, junge Mensch, ein Anbeter des freien pulsierenden Lebens, sich so eifrig in die antiken Autoren vertieft, ja, daß er zu seinem Fach die alte Philologie erwählt hat. Hören wir aber, wie Ruge über diese Studien sich äußert: „Ich selbst habe diese Zeit (1825—1830) im stillen benutzt und Waffen gesammelt gegen den e i n e n Feind der Freiheit, die Unwissenheit des Menschen über sich und sein wahres Wesen."[2] Auch ist die Widmung von Ruges Sophoklesübersetzung in dieser Beziehung bezeichnend:

Nicht zu der Schulen eingeschränktem Trost,
Nicht für den Klügler, der um tote Rhythmen
Und längst verklungne Weisen sich erbost,
Dem Leben ein Lebendiges zu widmen,
Des Alten Lied im wohlbekannten Ton:
Das ist mein Dichten . . .[3]

Diese Zeilen sind ebenso für die Spartacusbesprechung von Wichtigkeit.

Nachdem er die Festung verlassen hatte, widmete sich Ruge zunächst wissenschaftlicher Tätigkeit. Er habi-

[1]) Ruge. Aus früherer Zeit, Bd. 3, S. 166.
[2]) Ebenda, Bd. 3, S. 6.
[3]) Ruge. Werke, Bd. 10, S. 3.

litierte sich an der Hallischen Universität, als Privatdozent für historische Philologie und alte Philosophie (1832). Im selben Jahre heiratete er Louise Düffer und unternahm mit ihr eine längere Reise nach dem Süden. Als sie dann (1833) gestorben war, bezog Ruge sein Landhaus in Giebichenstein, wo er sich in Hegels Schriften vertiefte. Erst mit der Hegelschen Logik hat sich Ruge, nach seinem eigenen Ausdruck, zur philosophischen Freiheit emanzipiert. 1834 heiratete er zum zweitenmal und kehrte er nach Halle zurück. Die akademische Lehrtätigkeit aber behagte ihm nicht; da er auch keine Zuhörer fand, gab er den Lehrerberuf schon nach einigen Jahren wieder auf, um sich der Tätigkeit zu widmen, zu der ihn sein Charakter als Mensch und Schriftsteller drängte; er wurde Organisator einer wissenschaftlichen und politischen Partei und Publizist.

Nun bot sich für Ruge Arbeit in Fülle. Die idealen Kämpfe des Jünglingsbundes wurden nun als realer wissenschaftlich-politischer Streit erneuert. 1839 gründete Ruge mit seinem Freund und Gesinnungsgenossen Echtermeyer die „Hallischen Jahrbücher", deren Glaubensbekenntnis in dem berühmten Manifest gegen die Romantik niedergelegt ist.[1]) Der Romantik mit ihrem Dualismus, dem „Konflikt zwischen Natur und Gott, Subjekt und Objekt, Sein und Denken", wird das Prinzip der Reformation, das seine Wiedergeburt in der neuen (Hegelschen) Philosophie gefunden hat, gegenübergestellt. Die Reformation eignet Gott dem Subjekt an, errichtet den

[1]) Der Protestantismus u. d. Romantik. Zur Verständigung über die Zeit und ihre Gegensätze. Ein Manifest. Jahrb. 1839, Nr. 245 ff.

wahren, einheitlichen Glauben, der aber wieder die Gefahr des Zweifels in sich birgt. Die Philosophie befreit sich von dem Zweifel, indem sie ihm wissentlich sich selbst gegenüberstellt. So wird der Glaube zum Denken. Der neue Dualismus wird in das Denken verpflanzt, derjenige nämlich zwischen Gott und dem suchenden Subjekt. Auf diese Weise aber ist die Geistesfreiheit gewonnen, weil dieser Zwiespalt sich im Bewußtsein befindet.

Die Geistesfreiheit ist also Fahne. Wer sind aber die Krieger, die sich um sie scharen? Eine Anzahl tüchtiger, hoffnungsvoller, junger Gelehrter. Und darin suche ich das Verdienst Ruges, daß er es verstand, diese Männer um das Banner der freien Forschung zu versammeln. „Seine (Ruges) kampffrohe Laune . . . wirkte bei jeder Berührung erfrischend, und sein Haus bildete, wie seine Jahrbücher einen Sammelpunkt aller zum Kampfe gegen die unfreien Bestände in Staat, Kirche und Wissenschaft Aufgelegten.“[1])

1840 wurden die „Hallischen Jahrbücher“ von der preußischen Regierung verboten; sie wurden dann von den Herausgebern nach Dresden verlegt und zu „Deutschen Jahrbüchern“ umgetauft. Als nach zwei Jahren auch das Verbot der sächsischen Regierung gegen die Zeitschrift erging, verließ Ruge Deutschland und begab sich nach Paris, „nach dem weiten Zauberkessel, in dem die Weltgeschichte siedet.“ Auf dem Schauplatz des intensivsten politischen Lebens jener Zeit tritt Ruge mit Demokraten und Revolutionären aller Länder, die meistens ihre Zuflucht in Paris suchten, zusammen. Er wird

[1]) R. Haym. Das Leben Max Dunkers. Berlin 1891, S. 49.

Mitglied des „Europäischen demokratischen Comités für die Solidarität der Partei ohne Unterschied der Völker", in dem Ledru-Rollin, Mazzini, Duracz und Bratiano saßen.[1]) Er tritt in persönliche Beziehungen zu Marx, Bakunin, Louis Blanc. Das Ziel seiner Wünsche jedoch bleibt stets Deutschland, und seine Bemühungen richten sich daraufhin, Deutschland mit seiner Arbeit zu nützen. 1844 gründet Ruge mit Marx „Deutsch-französische Jahrbücher", die zwischen der französischen und der deutschen Kultur vermitteln sollen. „Frankreich ist das politische Prinzip der menschlichen Freiheit in Europa,"[2]) es fehlt ihm aber an der theoretischen Basis, die Deutschland besitzt. Die Früchte der deutschen Geistesfreiheit „den Franzosen zugänglich zu machen, heißt die große Umwälzung, die sie durch die Philosophie des 18. Jahrhunderts und durch ihre Revolution gemacht, für immer sicher zu stellen."[3]) Für dieses Unternehmen wurde von den Herausgebern die Mitwirkung von Heine, Herwegh, Engels, Johann Jacoby gewonnen. Wie aber die Freundschaft zwischen Ruge und Marx von kurzer Dauer war, so war auch den deutsch-französischen Jahrbüchern kein langes Leben beschieden. Es sind nur zwei Lieferungen erschienen, die beim Passieren der Pfälzer Grenze konfisziert wurden.[4])

[1]) Allgem. deutsche Biogr. Bd. 29, S. 598.

[2]) Deutsch-franz. Jahrb. S. 6.

[3]) Deutsch-franz. Jahrb. S. 10.

[4]) Fröbel l. c. Bd. 1, S. 134. Zu den Beziehungen Ruges zu Marx vgl. einen Brief Ruges an seine Mutter, Paris am 28. März 1844 Auch H. Müller. Ein wiedergefundener Aufsatz v. K. Marx. Zeit, Bd. 10, Nr.122 f.

Ruge aber hatte schon vorher sein Vermögen und seine Arbeit einem anderen Unternehmen gewidmet. 1843 ist er in die von J. Fröbel begründete Verlagsbuchhandlung, das „Literarische Comptoir in Zürich und Winterthur" als Mitbesitzer eingetreten. Der Zweck dieser Gründung war der Kampf mit der Zensur, indem man die Werke des neuen Geistes zu verbreiten suchte. Im Sommer 1846 zog Ruge nach Leipzig, um die Leitung des dorthin verlegten Geschäftes zu übernehmen. Der Erfolg war sehr gering, und Ruge hat darin den größten Teil seines Vermögens verloren, was er, nach dem Ausdruck Fröbels, „mit Anstand getragen hat".

In die Pariser Zeit Ruges gehört auch der Operntext „Spartacus", der trotz seiner Form auch als Werk organisatorischen Geistes zu betrachten ist.[1]) In den „Studien und Erinnerungen aus den Jahren 1843—45", die im fünften Bande der Werke Ruges veröffentlicht sind, enthält der 20. Abschnitt „Ein Stück Revolution" überschrieben, unseren Operntext nebst der Entstehungsgeschichte dieses Werkes.

Die unmittelbare Anregung bot einerseits die Spartacusstatue, die der Bildhauer Foyatier am 29. Juli 1830 vollendet und im Tuileriegarten aufgestellt hatte (vergl. Abbildung 1), und anderseits der Wunsch eines jungen Musikers einen Operntext zu besitzen, der für das Publikum ansprechend und für seine eigne Gemütsrichtung be-

[1]) Ruges Freund und Gesinnungsgenosse J. Fröbel sagt von seinem eigenen künstlerischen Schaffen: „Die dramatische Dichtung war für mich eine Art von Publizistik und eine solche, welche den Vorzug hatte, daß sie im ästhetischen Gewande die Zensur passierte". (l. c., Bd. 1, S. 158.)

friedigend wäre. Der Spartacusaufstand schien Ruge so ein Stoff zu sein. „Zumal jetzt, wo man es so sehr begreift, daß alles höhere Interesse in der totalen Aufhebung der Sklaverei sich konzentriert. Die Sklaven müssen schon jetzt alle Schlachten bestehen, man fütterte sonst mit ihnen die Fische, jetzt die Kanonen; sie werden einmal ihren eigenen Krieg führen und gewinnen.“[1]) Ruge tadelt weiter die Wertlosigkeit der Operntexte überhaupt und sucht den ersten Grund dafür in der Verachtung, die bedeutende Dichter dieser Art Poesie entgegenbringen; es sei aber sehr verkehrt, die Oper, als ein wichtiges Mittel zur Befreiung des allgemeinen Bewußtseins, zu verwerfen. An der bisherigen Vernachläßigung der Befreiungsstoffe in der Musik trügen aber vor allem die Musiker die Schuld: sie „sind zu sehr an die Herren gebunden, um die Befreiung der Sklaven zu ihrem Thema zu machen.“ Ruge veröffentlicht den Text, obwohl der befreundete Musiker nur den ersten Akt komponiert hatte, um bessere Dichter zu dieser Art Arbeit anzuregen, um „die Musik in das Bereich des neuen Geistes“ hineinzuziehen.

Als historische Quellen benutzte Ruge Florus und Plutarch, er gedachte aber nicht der Geschichte treu zu bleiben. Der Plan zum „Spartacus“ wurde von einem Freund, allem Anschein nach von Germann, entworfen. Ein Thrakier, der vor Christi Geburt mit den Römern kämpfte, war Ruge vollkommen gleichgültig; ihm handelte es sich um einen politischen Helden, der die Tyrannen niederwerfen wollte; aus diesem gedachte Ruge ein

[1]) Ruge. Werke, Bd. 5, S. 231.

Abb. 1. Denis Foyatier. Spartacus.

Vorbild für seine Zeitgenossen und Landsleute zu schaffen. In dieser Auffassung wurde Spartacus zu einem Germanen, die germanischen Verbündeten Roms bekamen eine wichtige Rolle zu spielen, der springende Punkt wurde in ihr Verhalten in der Zukunft verlegt. Das Tendenziöse tritt auf diese Weise in den Vordergrund, der Spartacusstoff sollte dadurch zu einem nationalen Thema werden. Außer dieser bewußten Umgestaltung der Geschichte finden wir im Rugeschen „Spartacus" manche Andeutung dafür, daß der Verfasser sich keine Mühe gegeben hat, die Geschichte des Aufstandes genau kennen zu lernen. So ernennt er den Prätor Crassus zum Diktator, erhebt er den Fechtermeister Lentulus zum Magister equitum, läßt er den Senator Cato eine bedeutende Rolle spielen usw.

Es muß hier vorweggenommen werden, daß unser Operntext weder harmonischen Bau, noch eine durchgeführte Charakteristik der handelnden Personen, noch Dialog besitzt. Alle Eigenschaften, die uns berechtigen, ein Bühnenstück als dramatisches Werk zu bezeichnen, gehen ihm völlig ab. Darum war es geboten, statt einer Besprechung, die immerhin gewisse allgemeine Formen voraussetzt, eine bloße Inhaltsangabe hier folgen zu lassen.

Spartacus hat in Rom zum zehnten Male den Sieg im Gladiatorenkampf erfochten. Aus diesem Anlaß wird in der Fechterschule seines Herrn Lentulus zu Capua ein Schmaus für die Gladiatoren gegeben. Während desselben, als der Aufseher Burrhus auf das Wohl des Lentulus trinkt, geben die versammelten Fechter ihrem Haß und ihrer Rachgier Ausdruck. Dabei soll das übliche Wunder geschehen, daß das kleine in der Bühnenanweisung ste-

hende Wörtchen „beiseit“ den Aufseher auf einige Augenblicke taub macht. Das darauf folgende Trinklied der verschworenen Fechter schildert noch deutlicher ihre Stimmung. Dann werden Crixus und Oenomaus damit beauftragt, den Zuschauer in das Geheimnis einzuweihen. Dieser Auftrag wird nur zu gewissenhaft erfüllt, da man doch das folgende in keinem Falle einen Dialog nennen darf.

Crixus.

So hat denn unsre Hoffnung sich erfüllt.

Oenomaus.

Der Bruderbund blieb unenthüllt.

Crixus.

Und Spartacus, sein Haupt und Schwert

Oenomaus.

Ist bald bekränzt zurückgekehrt. (S. 239.)

Nicht nur erzählen zwei Menschen einander, was sie natürlicherweise unbedingt beide wissen müssen, sondern tun es so geschickt, daß der eine den Satz des anderen zu Ende spricht. Lucia, die Tochter des Lentulus, erscheint, gibt den Gladiatoren Früchte, um ihre Liebenswürdigkeit zur Schau zu tragen, und dem Oenomaus ein Stelldichein, nachdem sie von der ihnen beiden seitens des Vaters und ihres Verlobten Gratidius drohenden Gefahr berichtet hatte. Der bekränzte Spartacus kommt aus Rom zurück, wird mit Jubel begrüßt, und entschließt sich, dem Sklaventum ein Ende zu machen.

Den keimenden Kern
Der Menschheit frei zu machen,
Woll'n wir den Sklavenkrieg entfachen. (S. 243.)

Das klingt so, als ob es sich um eine Lustreise handelte . . . Um diesen so kunstvoll lächerlich gemachten

Zweck zu erreichen, braucht Spartacus die Hilfe der Germanen: er schickt Crixus, der, wie auch er selbst, Germane ist, zum König Ariovist mit einem Brief. Oenomaus bekommt inzwischen von Lucia die Nachricht, daß ihre Liebe entdeckt ist, und eilt fort. Das bietet Spartacus Gelegenheit, eine Freiheitshymne zu singen, die mit dem Anruf:

O Deutschland, o mein Vaterland,
Der Freiheit Heiligtum!

anfängt und mit folgenden Worten schließt:

O führe, Crixus, teurer Flüchtling, führe
Die freien Männer von den Alpen her,
Indess' ich hier die Aufruhrstrommel rühre
Und Sklaven donn're wach und ins Gewehr.
(S. 244f.)

In diesen, jeder Kritik spottenden Versen tritt Ruges Tendenz am deutlichsten zutage. Spartacus ist zum deutschen Jüngling geworden und ruft seine Mitbürger zur Revolution auf. Inzwischen aber sollen die Pläne des wahren Spartacus gekreuzt werden. Crixus ist gefangen genommen, und die Fechter werden scharf bewacht. Spartacus läßt seine Freunde sich waffnen und fordert sie zur offenen Empörung auf. Als Burrhus erscheint, um Spartacus und Oenomaus zu künden, daß sie einen Kampf zur Feier der Hochzeit Lucias mit Gratidius ausfechten sollen, wird er von Spartacus niedergestochen. Die Fechter besiegen die römischen Soldaten, bemächtigen sich der Schule und setzen sie in Brand.

Der zweite Akt führt uns zunächst in den Garten des Lentulus, wohin sich Lucia mit ihrer Sklavin geflüchtet hat. Sie sind in Todesangst, Lucia aber gibt die Hoffnung

nicht auf, daß Oenomaus zu ihr zurückkehren werde. Und als die Sklavin zweifelnd fragt:

In diesen offenen Todesrachen?

antwortet Lucia mit unwillkürlichem Humor:

Zu mir, da woll'n wir Hochzeit machen!

Anstatt des Erwarteten erscheint aber der Verlobte, Gratidius, der seine Rechte auf Lucia geltend machen will. Die Fechter erschlagen den Gratidius, und Oenomaus führt Lucia mit sich fort. Nun wird die Handlung in die Bühnenanweisung verlegt. Über die jetzt folgende 7. Szene lesen wir: „Die Sklaven, auf dem Vesuv eingeschlossen". Spartacus fühlt sich sehr verlegen, da erscheint aber auf wunderliche Weise Crixus, und im Handumdrehen schafft er Rat:

Die Sommawand ist unbewacht,
Aus rotem Weidig flechten wir
Uns Leitern bis hinab. (S.261.)

Jubel. Die Sklaven steigen hinunter. In den nächsten Szenen, die bei Crassus spielen, berichtet Lentulus von der Gefahr der Republik. Crassus ist höchst erfreut:

So laßt uns zechen und küssen,
Sie werden uns rufen müssen.

Er trinkt und sieht dem Tanz zu, der bekanntlich in einer damaligen Oper nicht fehlen durfte. Die Sache wird aber ernsthafter, als Cato erscheint und auf die lächerlichste Weise den Crassus zur Pflicht ermahnt:

Brich ab dies Schlemmen,
Sei General,

Befiehl zu hemmen
Dein Bacchanal,
Und rette mit strenger Hand
Das Vaterland! (S. 263.)

Der Kriegereid wird von den Anwesenden geschworen, Cato und Lentulus werden zu Unterfeldherrn ernannt; man rüstet sich zur Abwehr. Die nächste Szene versetzt uns in das Lager der Sklaven, und nun tritt wieder eine Bühnenanweisung an die Stelle der Handlung: „Lager der Sklaven in Mutina nach der Schlacht, in der beide Konsuln geschlagen sind." Oenomaus und Lucia freuen sich des Sieges und ihres persönlichen Glückes. Lucia spricht zwar Befürchtungen für die Zukunft aus, in Anbetracht des wilden Treibens der befreiten Sklaven, und möchte den Liebsten zur Flucht aufmuntern; doch einigen sich schließlich beide im Vertrauen auf Spartacus, der wohl noch alles zum Guten wenden werde. Der zweite Akt schließt dann mit einem „kriegerischen Ballett und Leichenspielen um den gefallenen Crixus", wobei Spartacus seine Scharen ermahnt, den Hauptzweck des Aufstandes nicht zu vergessen:

Ihr wollt nicht Tyrannen sein,
Ihr siegtet, um die Sklaven zu befreien. (S. 267.)

Die ersten Szenen des dritten Aktes bringen die Entzweiung im Sklavenheere und ihre Begründung. Spartacus verfolgt den idealen Befreiungszweck, während ein Teil seiner Soldaten bloß plündern und genießen möchte. Castus und Canicius trennen sich mit ihren Abteilungen von dem Hauptheere. In der dritten Szene berichtet Crassus dem verzweifelten Lentulus, daß seine Tochter sich im Lager der Sklaven befindet und daß sie jetzt

mit Oenomaus zusammen von Spartacus mit einer Botschaft an die Germanen entsandt sei. Auch erfahren wir hier, daß die Römer einen Vertrag (Waffenstillstand?) mit Spartacus geschlossen haben. Gleich darauf aber erscheint Cato und ruft die Römer in die Schlacht. Oenomaus und Lucia kehren zu Spartacus zurück mit der Meldung, daß die Germanen schon vorhin den Römern Hilfe zugesagt haben; sie seien soeben erschienen und haben die abgetrennte Abteilung des Sklavenheeres besiegt. Castus, als Gefangener des germanischen Fürsten, bringt dem Spartacus eine Botschaft von jenem: Ariovist habe erkannt, daß die Sklaven im Dienste der Gerechtigkeit fechten; er sei noch zwei Monate den Römern verpflichtet und rate Spartacus, sich bis dahin nach Sizilien zu flüchten. Spartacus befiehlt dem Oenomaus, Unterhandlungen wegen der Überfahrt anzuknüpfen, und eilt mit Castus in das Lager der Germanen. Er trifft Ariovist im Gespräch mit Crassus an, der von seiner Absicht erzählt, die Sklaven auf der Halbinsel einzuschließen. Als er Spartacus erkennt, will er ihn fangen lassen, wird aber daran von Ariovist gehindert, der sich seines Gastes annimmt. Er läßt sich jedoch dazu nicht bewegen, das den Römern gegebene Wort zu brechen. Spartacus macht in einem Monolog seinem Mißmut über diesen Starrsinn der Germanen Luft. In der darauffolgenden Szene berichtet Oenomaus vom Betruge der Korsaren. In der nächsten Szene halten die Germanen eine Volksversammlung ab, in der sie beschließen, den Römern Treu zu halten. Nur Merowig, der germanische Unterfeldherr, ist gegen diesen Beschluß und unterstützt seine Meinung mit den bezeichnenden Worten:

Nur Freiheit bindet, nur Freiheit eint:
Treu' dem, der treu mit ihr es meint. (S. 281.)

In der letzten Szene, die nach der Schlacht, in der die Sklaven besiegt wurden, spielt, findet Lentulus den Leichnam seiner Tochter, die an Oenomaus' Seite gekämpft hatte. Die Germanen beschließen mit entsetzlichen Versen den Text:

Ariovist.

Wir haben euch Wort gehalten;
Jetzt möge das Schicksal walten,
Ob euer, ob unser die Welt.

Chor der Deutschen.

. . . Wir haben's zu Herzen genommen,
Wir geh'n, um wieder zu kommen. (S. 284.)

Das Hauptmoment der Auffassung ist neben dem Revolutionsmotiv im Verhalten der Germanen zu suchen. Das Ergebnis des Krieges hängt davon ab, zu welcher Partei Ariovist schlagen wird. Er läßt sich zunächst von den Römern zum Bündnis verleiten. Nachher erkennt er den Irrtum, sein treues Herz aber erlaubt ihm nicht das gegebene Wort zu brechen. Es handelt sich bei Ruge offenbar um die edle aber unpraktische Hartnäckigkeit der Germanen. Dieselbe Treue, die sie jetzt zwingt, das gegebene Wort zu halten, wird sie einst gegen Rom führen. Sie verhelfen Crassus zum Siege, scheiden aber mit dem festen Entschluß, an den Römern Rache zu nehmen. So bekommt denn bei Ruge der Spartacusaufstand eine innere, ideelle Bedeutung für die spätere Zerstörung Roms und für die Herrschaft der Germanen.

Das Aufkommen dieser Idee bei Ruge ist, wie aus der

einleitenden Charakteristik hervorgeht, vollkommen motiviert. Auch die Absicht, einer Oper einen bedeutenden Text unterzulegen und die Dichter zu dieser Art Poesie anzuregen ist in den 40er Jahren berechtigt. Um diese Zeit fing schon Richard Wagner an, seine darauf bezüglichen Ideen zu verkörpern. Freilich stand Wagner auch die Musik zu Gebote. Wenn man aber bedenkt, daß 1845 die Uraufführung des Wagnerschen „Tannhäuser" stattfand, und daß Ruges „Spartacus" zwischen 1843 und 1845 entstand, so ist man kaum imstande, Ruge eine Anerkennung für seine gute Absicht zu zollen. Es muß aber hervorgehoben werden, was mir auch für die Charakteristik Ruges wichtig erscheint, daß er sogar auf einem ihm so fremden Gebiet, wie es die Kunst war, wenigstens mit der Absicht als Pionier vorangeht.

Die Absicht und die Tendenz machen den geschichtlichen Wert des Rugeschen „Spartacus" aus, die Ausführung macht den künstlerischen zunichte. Man kann sich kaum des Lachens erwehren, wenn man einen großen historischen Moment mit der unvergleichlichen, hastigen Bedeutungslosigkeit eines üblichen Operntextes geschildert sieht. Die handelnden Personen sind singende Marionetten, die Tendenz zieht an den Schnüren, um sie hüpfen zu lassen. Im Tanzschritt fliegen die weltgeschichtlichen Ereignisse vorüber.

Bei Grillparzer fand Ruge keine Anerkennung. Die soziale und publizistische Tätigkeit Ruges war ihm zuwider. Ein Epigramm liefert dafür einen krassen Beweis:

Ruge, Ronge, wrong und Rüge,
Rock und rück, wie trog und trüge

Sind die Früchte eines Stammes,
Dessen Wurzel ist die Lüge.[1])

Nach unserer flüchtigen Betrachtung der sozialen Ansichten dieser beiden Männer wird diese Stellungnahme niemand wundern. Die spätere, neue Zeit hat gerechter über Ruge geurteilt. Der Ehrensold, den dieser von der Bureaukratie aller Länder so gehetzte Mann seit 1870 erhielt, beweist es deutlich genug.

Es könnte mir der Vorwurf gemacht werden, daß ich mich zu lange bei dem Rugeschen „Spartacus" aufgehalten habe, da das Werk keine so umfangreiche Besprechung verdiene. Wahr ist es, daß unser Operntext als solcher kein besonderes Interesse erwecken kann; wohl aber die Stoffauffassung, die ihm zugrunde liegt. Das reichhaltig vorliegende Material setzt uns in den Stand, den Zusammenhang zwischen der Behandlung des Spartacusstoffes und dem Lebenswerk Ruges nachzuweisen und zu erörtern. Der entgegengesetzte Fall liegt bei Vincenz P. Weber vor. Wir wissen von diesem Manne so gut wie gar nichts. Die kurze dem Lexikon Wurzbachs nacherzählte Biographie von Fr. Brümmer liefert das ganze Material für die Kenntnis dieser Persönlichkeit.[2]) So werde ich mich denn im folgenden auf die Besprechung des unseren Stoff behandelnden Trauerspiels beschränken müssen.[3])

Webers „Spartacus" ist ein Werk, in dem eine möglichst weitgehende Verinnerlichung des aus der Ge-

---

[1]) Gillparzer. Werke, Bd. 3, S. 153.
[2]) Fr. Brümmer. Allg. d. Biogr. Bd. 41, S. 357 f.
[3]) Vincenz P. Weber. Spartacus. Tragödie. Wien 1846.

schichte geschöpften Revolutionsstoffes angestrebt wird. Die Römer und Sklaven mit ihren kulturellen Gegensätzen, die soziale Bewegung mit der Begründung ihrer Berechtigung oder der Verurteilung ihrer Anmaßung, die historischen Ereignisse mit ihrer kausalen Verknüpfung, alles das tritt auf den weiteren Plan. Den Dichter beschäftigt vor allem der Mensch Spartacus. Das Schicksal hat ihn auf eine schwindelnde Höhe geführt und einen schweren inneren Kampf in ihm angefacht. Spartacus, der einige Fechter aus der Sklaverei gerettet hat, der ursprünglich nichts mehr wünschte, als Freiheit für sich und seine Genossen, beginnt von der römischen Krone zu träumen. Er wird zum Verräter an der Sache der Freiheit, und geht zugrunde.

Man kann hier allerdings die Frage aufwerfen, ob es gerade von dem Standpunkte eines Freiheitskämpfers aus nicht als größer erscheinen sollte, die Befreiung der Welt von der Römerherrschaft, als diejenige einiger Fechter aus dem Kerker vorzunehmen. Wenn man das zugesteht, so ist es nur die hinter den großen Befreiungsplänen sich bergende persönliche Herrschsucht des Spartacus, die ihm die Beschuldigung des Verrates an der Freiheitsidee zuziehen kann. So steht denn der Spartacus Webers vor demselben Problem, welches der Schillersche Fiesco zu lösen hat. Wenn Fiesco seine Bedenken mit den stolzen Worten niederzukämpfen sucht: „Der erhabene Kopf hat andere Versuchungen als der gemeine — sollt' er Tugend mit ihm zu teilen haben?", wie schüchtern klingt das unvollkommene Echo im Munde des Weberschen Spartacus nach: „Gemeiner Lohn gebührt nur dem Gemeinen." Wie zwischen diesen

zwei Sätzen so groß ist der Unterschied zwischen den beiden Trauerspielen.

Die einige Jahre nach dem „Spartacus" entstandene „Wahabitin" Webers[1]) ist, dem Urteile Hebbels nach, eine Karikatur der Schillerschen „Jungfrau".[2]) Derselbe Kritiker gibt jedoch zu, daß den „Spartacus" „der großartige historische Stoff trotz der dilettantenhaften, fast novellistischen Behandlung mit einem gewissen Mark erfüllt hatte." Der Stoff bietet aber mehrere Möglichkeiten für die Auffassung und für die Behandlung, unser Dichter hat sich auf das Schillersche Vorbild gestützt, dessen Anforderungen sein Können nicht gewachsen war.

Davon zeugt vor allem die Dramatisierung des Hauptmotivs, wie sie Weber unternommen hat: sie ist mit den seichtesten technischen Mitteln durchgeführt. Spartacus schwankt zwischen dem Einfluß zweier ihm am nächsten stehenden Menschen: seiner Frau Graja und seines Freundes Publipor. Die beiden repräsentieren die in der Seele des Spartacus streitenden Mächte: den Ehrgeiz des Eroberers von Rom und die Bescheidenheit des Freiheitskämpfers.

Vor der ersten Schlacht am Vesuv, als Spartacus zweifelnd in die ungewisse Zukunft schaut, spricht Graja mit prophetischem Glauben von seinem bevorstehenden Siege. Sie erzählt ihm von der Schlange, die einst seinen Kopf, als er schlief, umwunden hatte; wie ein königliches Diadem prangte das kluge Tier an seiner Stirn. Graja

---

[1]) Erste Aufführung im Wiener Burgtheater. Oktober 1849.

[2]) Fr. Hebbel. Ostdeutsche Post a. 7. Oktober 1849, Nr. 223. (Werke, Bd. 11, S. 282 ff.).

deutet das als ein untrügliches Schicksalszeichen. Der über die am Fuße des Vesuvs lagernden Römer errungene Sieg bestätigt einen Teil der Prophezeiung Grajas. Spartacus jedoch läßt sich von dem Glück nicht verblenden. Nur Freiheit wünscht er. Er ist noch der große, edel denkende Mensch, Er läßt die gefallenen Römer würdig bestatten; die Beute befiehlt er zu verbrennen. Als zwischen den Kimbern und den Galliern ein Streit um den erbeuteten Kriegsschatz entsteht, läßt Spartacus das Gold ins Meer versenken und überzeugt leicht (zu leicht!) die Streitenden, daß ihnen jetzt der Reichtum vollständig nutzlos sei.

Und doch macht der Sieg den Spartacus selbstbewußter und sicherer. Bisher wollte er nur sich und seine Mitsklaven befreien, jetzt sinnt er Größeres:

> Die heut'ge Nacht
> Warf uns mit einem Mal in andre Bahnen . . .
> Wir selber wollen Rom den Krieg erklären!
> Des Menschenhandels schreckliches Gewerbe,
> Die Sklaverei, die unnatürliche
> Zertrümmern! (S. 30)

Er sendet Boten aus, um alle Bedrückten um seine Fahne zu sammeln.

Im zweiten Akt wird die Uneinigkeit im Lager der Sklaven geschildert, deren Keime schon im ersten in dem Vorfall mit dem Kriegsschatz sich bargen. Cannimac und Oenomaus kehren reuig zurück, nachdem sie einen mißglückten Versuch gemacht haben, selbständig gegen den Feind vorzugehen. Da diese beiden Germanen sind, so bietet sich dem Spartacus Gelegenheit, ihnen eine Strafpredigt zu halten, die eine aktuelle Tendenz aufweist:

So seid ihr Deutschen! Stolz wie eure Ströme
Und hart und unbeugsam wie eure Eichen!
Ein Volk von Helden, Greise (?) in der Schlacht
Doch unfriedfertig und nicht eines Sinnes. (S. 33.)

Die Verwandtschaft mit der Stoffauffassung Ruges ist zu weit um hier in Betracht zu kommen, ich möchte aber daran erinnern, daß Schiller im „Fiesco", freilich mit einer anderen Absicht, auch die deutschen Soldaten einführt. Crixus tritt uns als Unruhestifter entgegen. Sein Haß gegen die Römer führt ihn so weit, daß er für die Ermordung der Gefangenen stimmt und die Gallier zu deren Ausführung anspornt. Spartacus jedoch ist noch immer der Herr: er bleibt noch der Held, der nicht für sich, sondern im Interesse der unterdrückten Menschheit kämpft. Dem Vorhaben des Crixus stellt er seinen starken, unbeugsamen Willen gegenüber. Die Römer aber wollen das Geschenk des Lebens von den Sklaven nicht annehmen, und Spartacus läßt sie im Angesicht des Legaten Cosinius und des römischen Heeres durchs Joch jagen. Der geschickten Darstellung des Stolzes der gefangenen Römer folgt eine interessante, gut gearbeitete Szene, in der Spartacus mit den Flüchtlingen unterhandelt, die in sein Lager kommen, um unter ihm gegen Rom zu streiten. Ein verkömmener Römer, der unter den Sklaven Schutz vor seinen Gläubigern sucht, wird schmachvoll fortgejagt. Ein anderer römischer Bürger dagegen, der vor der Ungerechtigkeit der Gesetze flieht, wird gut empfangen und zum Ausüben seines Handwerks im Sklavenlager angehalten. Der zweite Akt schließt mit der Einführung eines ganz nebensächlichen Liebesmotives. Publipor liebt eine Römerin Camilla, die Schwester des Legaten Cosi-

nius. Camilla, die Publipors Liebe erwidert, ist in die Hände der Sklaven gefallen. Spartacus will sie dem Bruder ausliefern, Crixus widersetzt sich diesem Befehl mit der Begründung, er habe die Römerin aus den Flammen der brennenden Stadt gerettet, und sie gehöre ihm. Graja gelingt es, Crixus zu beschwichtigen, indem sie seinen Ehrgeiz aufstachelt.

Der dritte Akt bildet den Höhepunkt in der Entwicklung des bisher nur angedeuteten Hauptmotivs der Tragödie. Um die Seele des Spartacus wird ein förmlicher Kampf geführt. Auf die Seite Grajas tritt jetzt der Abgesandte des Königs Mithridates, der dem Spartacus einen Glückwunsch seines Herrn bringt und mit ihm als mit dem Herrscher Roms unterhandeln möchte. Publipor ringt auf der anderen Seite und er ist schon nahe daran, zu siegen; Spartacus lehnt das ihm vorgeschlagene Bündnis mit Mithridates ab und gibt die Absicht, das Heer aufzulösen, noch immer nicht auf; die Brücke über den Padus wird gebaut, und Italien soll verlassen werden. Crixus spricht sich sehr energisch gegen diesen Plan aus und eilt zum Heer, um es für die Idee der Eroberung Roms zu gewinnen. Spartacus beginnt zu schwanken:

Kann ich ihn tadeln? Kann ich's? Hüpfet nicht
Unlaut'rer Wünsche Irrlicht mir im eignen Busen?
(S. 71.)

Publipor seinerseits möchte den Bau der Brücke beschleunigen und beschwört Spartacus, sich von dem stolzen Eroberungsgedanken nicht verblenden zu lassen. Es gelingt ihm, Spartacus in seinem früheren Entschluß zu bestärken, und er verläßt das Zelt, um bei dem Brückenbau Aufsicht zu führen. Nun erscheint aber der

Abgesandte des Königs Mithridates und braucht alle Künste eines geschickten Diplomaten, um Spartacus für seine Zwecke zu gewinnen. Nachdem er die verzweiflungsvolle Lage des von allen Seiten bedrängten Roms geschildert und alle Vorteile der Freundschaft seines mächtigen Gebieters aufgezählt hat, sucht er Spartacus zu überzeugen, daß dieser seiner hohen, ihm vom Schicksal auferlegten Mission untreu wird, indem er auf halbem Wege stehen bleibt; die Sklaverei sei solange nicht abgeschafft, bis Rom zerstört sein werde:

> Herausgefordert hast du die Geschichte,
> In ihre Tafeln grub sie deinen Namen,
> Und glaubst du, daß vor ihrem Richterstuhl
> Nicht wieder deine Tat gefordert werde? . . .
> Noch stehst du in der Weltgeschichte Schuld
> Und tilgen sollst du, mußt du diese Mängel. (S. 79.)

Als nun noch das von Crixus aufgewiegelte Heer seinen festen Willen, gegen Rom vorzurücken, kundgibt, entschließt sich Spartacus, den Zwiespalt seiner Seele mit einem Griffe zu bändigen und ruft im siegreichen Selbstbewußtsein: „Rom soll gewesen sein!“ Der innere Kampf des Spartacus ist entschieden und mit ihm auch sein Los: jetzt muß er fallen.

Im vierten Akt werden wir in das Lager der Römer geführt, um die historische Begründung des künstlerisch sichergewordenen Niederganges des Spartacus kennen zu lernen. So werden denn die Maßnahmen des Crassus, die die gelockerte Manneszucht im römischen Heere wieder herstellen, geschildert: das Dezimieren der flüchtiggewordenen Legionen, das zu-Tode-Peitschen der Boten

des Spartacus. Neben Crassus tritt, als Typus eines edlen Römers, Cosinius auf. Das Liebesmotiv, das Verhältnis zwischen der Schwester des Legaten und dem Publipor, rückt wieder hervor. Im Lager der Sklaven machen sich die ersten Zeichen des herannahenden Verhängnisses bemerkbar. Zwar fühlt sich Spartacus selbst innerlich freier, als ihm sein Glück untreu zu werden beginnt, aber Graja wirft ihm Schwäche und Unentschlossenheit vor. Spartacus jedoch hat schon tiefere Erkenntnis der inneren Zusammenhänge erlangt. Er sagt, daß, solange er die Sünde nicht kannte, er Mut und unbeugsamen Willen hatte; als er dann, um die Macht zu erwerben, seine Hand dem sündhaften Wunsch geliehen, da schauderte sein Inneres und seine Kraft erlahmte.

Im fünften Akt erfüllt sich das Verhängnis der bisher siegreichen Sklaven. Granic und Önomaus, die sich zum zweiten Mal von dem Hauptheer abgesondert haben, erleiden eine völlige Niederlage. Mithridates ist geschlagen; Pompeius und Lucullus nahen. Die letzte Schlacht. Camilla sucht in Verkleidung Publipor im Gewimmel des Kampfes (Leonora in „Fiesco"!), sie fällt von der Hand eines Römers, wird tot von Publipor aufgefunden, der an ihrer Seite stirbt. Vom Tode des Spartacus wird bloß berichtet.

Der Schwerpunkt der Verhandlung wird in die Seele des Spartacus verlegt. Ein Beginnen, das uns in der Geschichte des Spartacusstoffes, von dem kunstlosen und nicht durchgeführten Versuch Üchtritz' und von der Andeutung Grillparzers abgesehen, zum ersten Male entgegentritt. Trotzdem ist es bei Weber nicht originell,

sondern, wenn nicht alle Zeichen lügen, Schiller abgelauscht. Das wäre noch kein Fehler, wenn die Durchführung als dem Vorbild ebenbürtig gelten könnte. Der dem Weberschen „Spartacus“ gemachte Vorwurf, daß die geschichtlichen Ereignisse hinter der Bühne sich abspielen, ist völlig unbegründet; sie waren für den Dichter nur insoweit wichtig, als sie sich in der Seele des Helden widerspiegeln. Also auch hierin liegt kein tadelnswerter Mangel. Als direkte Fehler eines Kunstwerkes darf man nur die Widersprüche zwischen der Absicht des Künstlers und deren Ausführung betrachten. Nun war aber die Absicht Webers eine ähnliche, wie sie Schiller in seinem „Fiesco“ durchgeführt hat. So durfte uns ein Vergleich der beiden Helden einige Aufklärung bieten. Fiesco ist von seinem ersten Auftreten im Trauerspiel an als ein ehrgeiziger, hochstrebender Mann geschildert, der sich unter dem Mantel der Sorglosigkeit versteckt, um sein gefährliches Spiel zu verbergen; Spartacus ist am Anfang als im Grunde bescheidener Mensch dargestellt. Fiesco empfindet seine Überlegenheit, er läßt die Verschworenen sie fühlen und weidet sich an diesem Bewußtsein; Spartacus ist am Anfang nur Mitsklave, der mehr Verstand und Mut hat, als die anderen, ohne stolz darauf zu sein. Fiesco kämpft innerlich; Spartacus wird von zwei Seiten gehetzt. Im Fiesco ringen die inneren Mächte seiner Seele; im Spartacus zwei Einflüsse. Fiesco schwankt zwischen zwei Entschlüssen; Spartacus wird von anderen Menschen hin- und hergeschoben. Mit einem Wort, den Fiesco hat das Genie des Dichters mit der Seele beschenkt, während der Webersche Spartacus gar keine besitzt.

Andere Personen des Trauerspieles sind nur in Hinsicht auf den Einfluß, den sie auf Spartacus ausüben, von Bedeutung. So personifiziert Graja den Ehrgeiz, der den Helden veranlaßt, den Verrat an der Freiheitssache zu begehen, wie Publipor den Edelmut und Bescheidenheit des Spartacus personifiziert. Crassus ist Träger des den Sklaven feindlichen römischen Gefühls; Cosinius und Camilla dagegen bilden die Gruppe der edlen Römer. Ihre Vorurteilslosigkeit geht so weit, daß sie bereit sind, den Publipor als Gemahl und Schwager zu bewillkommnen.

Was die übrige Ausführung betrifft, so wirkt die Fülle der sich überstürzenden Motive im „Fiesco“ nirgends lähmend auf die Handlung, während bei Weber einige Nebenmotive, wie das Liebesverhältnis zwischen Publipor und Camilla schwaches Beiwerk sind. Die Verwandlungen sind nicht so häufig, wie bei Üchtritz; von der Mischung der Verse mit der Prosa dagegen gilt dasselbe, was über jenen Dichter gesagt wurde.

Der „Spartacus“ Webers wurde im Wiener Hofburgtheater am 17. April 1845 zum ersten Male aufgeführt. Den Spartacus spielte Löwe, den Crassus Anschütz, die Graja Fräulein Enghaus. Es war ein großer Erfolg, wie die Allgemeine Theater-Chronik berichtet.[1]) Leider ist es aus den oberflächlichen Zeitungskritiken nicht zu erfahren, wie das Stück auf der Bühne wirkte. In der Wiener Theaterzeitung bewundert Meynert den „reichen poetischen Sinn“, den „ebenso kühnen als ge-

[1]) Allg. Theater-Chronik. 2. Mai 1845, Nr. 54. Es wird hier die Kritik Meynerts aus der Wiener Theaterzeitung in extenso angeführt.

bildeten Geist“ des Dichters. Er hebt die Zeichnung des stolzen, herzlosen, selbstsüchtigen Römertums lobend hervor, die in der Darstellung der Persönlichkeit des Crassus ihren Ausdruck gefunden habe. Im Gegensatz zu dieser Kritik tadelt Wolfgang Menzel im Literaturblatt die „phantasielose, reflektierende Sprache“ des Trauerspiels.[1]) Entschieden für die guten Theatereigenschaften des Weberschen „Spartacus“ spricht das in der oben erwähnten Rezension Hebbels über die „Wahabitin“ geäußerte Bedauern, daß der „Spartacus“ zu rasch von dem Repertoir verschwand.

Zwischen dem schlechten Operntext eines Politikers und dem brauchbaren Theaterstück eines praktischen Arztes einerseits und dem bedeutungslosen Erzeugnis eines gealterten Diplomaten (Apollonius v. Maltitz) anderseits, muß der historischen Exaktheit zuliebe das kleine Gedicht eines wenn nicht sehr großen, so jedenfalls wahren Dichters (der übrigens auch Mediziner war) Erwähnung finden. Ich meine den „Spartacus“ von Hermann Lingg. In seiner ersten Gedichtsammlung, der Emanuel Geibel in seinem Vorwort freundliches Geleit gab, ist unter epischen und lyrischen Gedichten das unsrige abgedruckt.[2]) Es ist schwer, den „Spartacus“ der einen oder der anderen Gattung einzureihen.

Das Heer des Spartacus steht am Meeresufer versammelt, und es erklingt aus seiner Mitte der wilde Freiheitsruf. Die befreiten Sklaven wollen nun das strafende

[1]) Literaturblatt, redigiert v. Dr. W. Menzel am 24. Oktober. 1846 Nr. 76.

[2]) Hermann Lingg. Gedichte, hrsg. v. Emanuel Geibel. Stuttgart und Tübingen 1854.

Schwert erheben und im Namen der Menschheit um ihre verlorenen Rechte kämpfen. Alle Völker, die so lange unterdrückt wurden, werden nun blutige Rache an den Römern nehmen. Alle besinnen sich auf die Sitten ihrer freien Heimat und bereiten sich nun vor, die dort im Kampfe mit der Natur erworbenen Fähigkeiten gegen die Römer zu gebrauchen. Die Nubier werden ihnen auflauern, wie dem Tiger in der heimatlichen Wildnis; die Cymbern werden die Kraft ihrer Fäuste, mit welchen sie den Wolf erlegten, an den Römern messen. Jeder nach seiner Art, wie er in der Arena kämpfte, wird nun die Römer würgen. Und die Quiriten werden sterbend ihr Lob für die Gladiatorenfertigkeit stammeln. Rom muß fallen, sein Ruhm muß vergehen. Schon bald tönen freie Lieder in der fernen Heimat der Fechter; bald erblüht die Saat der sonst von den römischen Siegeswagen zerstampften Fluren.

Zum Kampf denn Römer! Laßt uns streiten!
Es grüßen euch die Todgeweihten,
Und so wie heut' zum letztenmal!

Es sind nur wenig Worte. Sagen sie aber nicht mehr, als so manches Trauerspiel in fünf Akten? Heimat und Rache! rufen die Fechter. Sie sind dem Vaterland entrissen worden; sie wollen fort von Rom, zurück in ihre verlassenen Häuser. Die Römer haben sie nicht nur geknechtet und in die Fremde entführt, sie haben noch ihre Menschenwürde mit Füßen getreten: die Fechter wurden gezwungen zum Vergnügen der gaffenden Menge in der Arena zu kämpfen. Dafür soll blutige, unbarmherzige Rache genommen werden. Rom muß der Last seiner Schuld erliegen.

Ohne unnötiges Klügeln, ohne überflüssige Verschönerung der die Sklaven zum Kampf treibenden Motive erfaßt hier unser Dichter das Wesen des Aufstandes. Er betrachtet aber auch den Fechterkrieg als einen der Vorboten der späteren Zerstörung Roms, wie es vorher Ruge getan hat.

Dieser Gedanke ist eng mit dem Lebenswerk Linggs verknüpft. Den „Kampf der alten untergehenden Welt mit einer neuen werdenden“[1]) hat er in seiner „Völkerwanderung“ geschildert.[2]) Auch die im „Spartacus“ angedeutete nationale Frage fand dann in dem Epos einen breiten Raum. Lingg äußert sich darüber, wie folgt: „Der Sturz einer Weltdespotie durch germanische Kraft und Freiheitslust, das . . . müßte ein deutsches Epos werden.“[3]) Aber schon die Art, wie er in seinen ersten Gedichten zum Sprung ausholte, ließ auf den zukünftigen Dichter schließen. Nicht nur Geibel, auch Gutzkow, hat es erkannt, als er wohlwollend das kleine Bändchen aufnahm und sich von dem jungen Talent viel versprach.[4])

In meiner Untersuchung ist es bisher nur einmal gelungen, festzustellen, daß eine Bearbeitung des Spartacusstoffes einen anderen Dichter unmittelbar angeregt hat, die Ausführung desselben Themas vorzunehmen. So hat Meißner auf die direkte Anregung Lessings hin seine „Biographie“ geschrieben. Nun war Friedrich Apollonius v. Maltitz ein

---

[1]) H. Lingg. Meine Lebensreise. Berlin 1899, S. 46.

[2]) H. Lingg. Völkerwanderung. 2. A. Stuttgart 1892.

[3]) H. Lingg. Meine Lebensreise, S. 65.

[4]) K. Gutzkow. Unterhaltungen am häuslichen Herd. Bd. 2 (1854), S. 784.

intimer Freund und großer Verehrer von Üchtritz und hat bestimmt dessen Trauerspiel „Rom und Spartacus“ gekannt. Als er 38 Jahre nach dem Erscheinen dieser Tragödie seinen „Spartacus“ schrieb, hat er sicher alle Mängel des Jugendwerkes seines Freundes gesehen, und seine Absicht ging wahrscheinlich dahin, dessen Gedanken gleichsam zu retten. Diese Annahme wird durch den Umstand begründet, daß die beiden Dichter einander in dem Varnhagenschen Kreise in den zwanziger Jahren kennen gelernt haben, zu der Zeit also, als Üchtritz an seinem Spartacus arbeitete. Die Freundschaft wurde im Laufe der Jahre nicht kühler, wie die Zueignung der „Anna Boleyn“ 1860 beweist:

Der Meister auch wird diese Gabe schauen,
Die meine Hand an's treue Herz dir legt,
Weil jedes Lied den Meister auch befrägt,
Wenn wir es auch dem Freunde nur vertrauen.
So mag des Meisters strenger Spruch ergehen,
Den Gruß des Freundes wird der Freund verstehen.[1])

Auch Üchtritz hat Maltitz hochgeschätzt als Menschen und Dichter,[2]) eine Meinung, die sogar Friedrich Hebbel mit ihm teilte. Schon 1858 hat Hebbel aus Anlaß einer Gedichtsammlung von Maltitz[3]) seine „scharfen

---

[1]) A. v. Maltitz. Anna Boleyn. Trauerspiel in 6 Aufzügen Weimar. 1860. — Das Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin stammt aus der Büchersammlung Varnhagens v. Ense; es enthält die eigenhändige Widmung des Dichters: „Meiner Freundin Ludmilla Assing, Varnhagens Nichte. Maltitz. Weimar am 21. Dezember 1860.“

[2]) Üchtritz an Hebbel am 24. März 1861.

[3]) A. v. Maltitz. Noch ein Blatt in Lethe. Weimar 1857.

und kühnen Schilderungen der gesellschaftlichen Zustände" gelobt;[1]) als er ihn im Februar 1861 in Weimar wo er der Aufführung seiner „Nibelungen" beiwohnte, persönlich kennen gelernt und seine letzten Werke gelesen hatte, schloß er sich der hohen Meinung von Üchtritz an und tadelte nur noch das technische Unvermögen.[2])

Die Beschaffenheit des Weges, den die dichterische Entwicklung Maltitz' ging, läßt bei ihm eher auf einen Dilettanten, als auf einen geborenen Dichter schließen. Nachdem er als 22jähriger Gesandtschafts-Attaché in Karlsruhe 1817 die erste Sammlung seiner Gedichte veröffentlicht hatte, schwieg er jahrelang gänzlich. Erst als er 1841 nach Weimar versetzt worden war, griff er wieder zur Feder. Der beinahe 50jährige Diplomat wollte nun die auf weiten Reisen gesammelten reichen Kenntnisse und Erfahrungen in künstlerischer Form verwerten. Er ließ einige Lustspiele, einige Gedichtsammlungen und, was uns hier allein interessiert, drei Trauerspiele: „Virginia" (1858), „Anna Boleyn" (1860) und „Spartacus" (1861) erscheinen. Von diesen drei Werken ist das erste mit dem dritten dem Inhalte nach, das zweite mit dem dritten der Form oder eigentlich dem Mangel an künstlerischer Form nach verwandt. „Virginia" und „Spartacus" sind zwei aus der römischen Welt geschöpfte Revolutionsstoffe; „Anna Boleyn" und „Spartacus" sind zwei ungelenke, schleppende Trauerspiele, in denen die Fülle der lose zusammenhängenden Nebenmotive den eigent-

---

[1]) Hebbel. Werke, Bd. 2, S. 138.
[2]) Hebbel an Üchtritz am 3. Juli 1861.

lichen Stoff erdrückt. „Virginia“ ist zeitlich das erste und steht so sehr über den zwei anderen, daß man beinahe zweifeln könnte, ob sie von demselben Autor stammt. Ich möchte nur auf die stramme Behandlung des Stoffes, auf die bei unserem Dichter überraschende Kürze und Präzision hinweisen. Was uns aber in diesem Trauerspiel in Hinsicht auf den „Spartacus“ am meisten interessiert, ist die Auffassung des Revolutionsstoffes.

Zu der Zeit, als „Virginia“ und „Spartacus“ erschienen, war Maltitz auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn angelangt. Er bekleidete den verantwortlichen Posten des russischen Geschäftsträgers in Weimar; 1858 wurde er von der Universität Jena zum Ehrendoktor ernannt. Die lange diplomatische Laufbahn, der Verkehr mit gekrönten Häuptern und dem höchsten Adel, die gesellschaftliche Stellung, die er als ein hoher russischer Beamter einnahm, alles das sind Umstände, die kaum in einem Menschen den revolutionären Geist aufleben zu lassen pflegen. Und doch ist „Virginia“ als ein Revolutionsstück gedacht.

Das holde Sinnbild Roms ist diese Jungfrau,
Die Ketten an des Mädchens zarten Händen,
Sie fesseln auch die Städtezwingerin;
Der Fall der Unschuld ist die Schmach der Größe.[1])

Eine Erklärung für diesen scheinbaren Widerspruch bringt erst „Spartacus“. In der „Virginia“ ließ sich zwar Maltitz von dem Stoffe weiter fortreißen, als im „Spartacus“, beide Trauerspiele entspringen aber vornehmlich dem historischen Interesse des Autors. Im Gegensatz

[1]) A. v. Maltitz. Virginia, S. 78.

zu Lessing war Maltitz von der historischen Überlieferung rein theoretisch angezogen. Er verfuhr ähnlich, wie später Paul Heyse, der im antiken Stoff Zuflucht vor der modernen Entwicklung der sozialen Gegensätze suchte. So sind denn unsere beiden Trauerspiele Revolutionsstücke nur dem Inhalte, keineswegs der Auffassung des Dichters nach. Das starke historische Interesse hat dem Werke Maltitz' eher geschadet, als daß es ihn hätte fördern können.

Wenn man von einem Geschichtswerk als eine der wichtigsten Eigenschaften richtige Einschätzung der Tatsachen verlangt, so verhält sich die Sache bei der Beurteilung einer historischen Dichtung ganz anders. Mag das zum Stoff gewählte geschichtliche Ereignis auch von geringerer Bedeutung gewesen sein, die Aufgabe des Dichters geht dahin, ihm zwar nicht im historischen, aber im künstlerischen Sinne Wichtigkeit zu verleihen.

An dieser Stelle ist es mir unmöglich, alle zu diesem Zweck führende Mittel zu erörtern. Ich möchte nur auf eine der wichtigsten Bedingungen, die dabei eingehalten werden müssen, hinweisen, auf die nämlich, daß die Handlung sich auf weitab liegende Umwege nicht verirren darf, und daß alle auftretenden Personen regen Anteil an den Geschehnissen haben sollen. Alle breiten Schilderungen, alle Episoden, die nicht organisch mit dem eigentlichen Stoff verbunden sind, mögen zur historischen Klarheit beitragen, zerstören aber die Spannung und verwischen den Eindruck.

A. v. Maltitz hat dem Sklavenaufstand unter der Führung des Spartacus eine geringe weltgeschichtliche Bedeutung beigemessen. Diese Ansicht kann bei einem

Historiker bestritten oder auch gutgeheißen werden; als Ausgangspunkt für die Auffassung des für eine dichterische Darstellung gewählten Stoffes bedeutet sie einen Fehlgriff. Dadurch wird der Aufstand auch im Trauerspiel zu einer unwichtigen Episode, anstatt die Handlung zu beherrschen. Neben der Sklavenempörung werden mehrere andere Motive aus der Geschichte und dem Leben Roms vorgeführt, die mit dem Unternehmen des Spartacus sehr lose zusammenhängen. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird durch fernliegende Ereignisse abgelenkt, statt auf die Haupthandlung konzentriert zu werden; zum Schluß aber erlebt er noch eine Enttäuschung, als er auch das Hauptmotiv flüchtig und episodenhaft behandelt sieht.

Ganz deutlich ist die Auffassung des Stoffes im Prolog zu dem Trauerspiel ausgesprochen. Rom ist unsterblich, als das Prinzip der herrschenden Macht und des ruhmreichen Sieges. Spartacus bekämpfte nicht nur Rom allein, sondern auch die allgemeine Bewunderung für seine Größe, „der jede Heldenseele sich ergibt". Dies war ein Wagnis, das vor ihm Hannibal unternommen hatte; die beiden haben sich gegen den sonst unüberwindlichen Zauber, den Rom auf die ganze Welt ausgeübt hat, erhoben. Spartacus war ebenso groß wie Hannibal und doch zu klein, um Rom stürzen zu können; dieses Werk sollte für Völker aufbewahrt bleiben. Rom hat einen Augenblick vor dem Fechter gezittert; die Rolle des Spartacus war diejenige eines Sklaven, welcher den Triumphator im Siegeszuge an die Sterblichkeit zu erinnern hatte.

Die Sklavensache wie das Befreiungswerk des Spar-

tacus treten in den Schatten. Rom soll in seiner Größe dargestellt werden, und der Spartacusaufstand wird nur als eine augenblickliche Gefahr aufgefaßt; eine Gefahr für Rom. Der Siegesruf der Sklaven war nur eine Warnung, ein „memento mori!“ für Rom. Spartacus gewinnt bloß eine negative Bedeutung: nicht als Befreier der Unterdrückten, sondern als Gegner Roms.

Der Aufbau des Trauerspiels entspricht dieser Stoffauffassung.

Die zwei ersten Akte beschäftigen sich fast ausschließlich mit den Römern und mit dem römischen Leben. Pompeius, der in dem Stück die zweite Hauptperson neben Spartacus ist, wird als Verkörperung der Größe Roms dargestellt. Anderseits aber wird er als listiger Jäger nach fremdem Lorbeer geschildert: er erscheint überall dort, wo der Sieg schon so gut wie erfochten ist, von seinen Anhängern (Gabinius und Cethegus) stets davon benachrichtigt, um den Ruhm anderen wegzuschnappen. Diese Charakteristik des Pompeius ist wahrscheinlich ironisch gemeint: er wird von dem Volke vergöttert, obwohl er seine Größe auf eine so billige Art und Weise erwirbt; die Ausführung jedoch ist so unbeholfen, daß der Zuschauer mit diesem Widerspruch kaum ins Reine kommen kann. Der Historiker Fannius ist der einzige, der sich von dem gegenwärtigen Zustand der Republik Rechenschaft gibt. Er schilt die Verweichlichung der Bürger, warnt vor der Gefahr, die die übermäßige Anhäufung der Sklaven in sich birgt. Er schreibt die Geschichte der punischen Kriege, und läßt Hannibal Gerechtigkeit widerfahren. Im übrigen hat er Leidenschaft für die Fechterspiele, kauft Sklaven, zankt

sich mit einem Grammatiker und ist auf sein Griechisch und sein Erzählertalent sehr eingebildet. Dieser letztere Umstand wie auch die ganze Art der Komik dieser Person zeugt von ihrer Verwandtschaft mit Mirax in „Rom und Spartacus“ von Üchtritz. (Vgl. S. T. 80.) Servius ist ein leichtsinniger Krieger, der mit chauvinistischem Eifer die Bewunderung des Fannius für Hannibal verurteilt. Der ironischen Schilderung der Sittenkorruption in Rom dient auch das Verhältnis des Servius zu einer griechischen Sklavin, die er gekauft hat, weil die allzu leichten Eroberungen bei den freien Römerinnen den Reiz für ihn verloren hatten; nachher schenkt er die Sklavin der Patrizierin Helvia, mit der er eine recht banal geschilderte Liebeständelei hat. Derselbe Servius hält eine sich auf 54 Verse erstreckende Rede über den Sklavenhandel, zu welcher der Stoff, nach eigener Angabe des Dichters, aus Wallons „Histoire de l'esclavage dans l'antiquité“ entnommen ist.

In diesen zwei Akten erfahren wir vom Spartacus so gut wie gar nichts . Wir hören von seiner ungeheueren körperlichen Kraft erzählen. Seine Frau prophezeit ihm im Sterben den Sieg über Rom; Spartacus schwört ewigen Haß den Herrschern der Welt. Dann erfahren wir von seinem Sieg in der Arena und von seiner Absicht, zu entfliehen. Am Ende des zweiten Aktes berichtet Fannius, daß Spartacus an der Spitze von 70 Fechtern den Kerker erbrochen und die Flucht ergriffen hat.

Am Anfang des dritten Aktes begegnen wir den Fechtern, nachdem sie die ihnen aus Capua nachgesandte Mannschaft besiegt haben. Hier werden die drei verschiedenen, im Lager herrschenden Richtungen ange-

deutet. Crixus ist darauf bedacht, nur solange der Führung des Spartacus zu gehorchen, wie es ihm in Hinsicht auf seine habsüchtigen Pläne passen werde; Oenomaus ist Vertreter des nüchternen und bescheidenen Gedankens, Italien zu räumen und die Sklaven, jeden nach seiner Heimat, zu entlassen. Spartacus selbst sinnt Höheres, vorläufig aber noch sehr vorsichtig und schüchtern:

Den Weg zur Heimat kämpfen wir uns frei.
Und wird uns von den Göttern mehr gegeben
(Mich dünket, daß uns mehr verstattet sei),
Wenn vor dem größten Schicksal wir dann zagen,
Dann laß' uns wieder Sklavenbande tragen. (S. 49.)

Nun muß wieder Spartacus mit seinen Leuten vor dem Ballast der Nebenmotive weichen. Wir bekommen in einigen Szenen die Geschichte Licymnias, der Tochter des Antonius, vorgeführt. Licymnia, welche von der Lucretia gelernt hat, den freiwilligen Tod der Schande vorzuziehen, ihr Vater Antonius und ihr Verlobter Lucius bilden die Gruppe der edlen Römer. Ihre Tugenden sollen das Unvorteilhafte in der Charakteristik der zweiten Gruppe: Pompeius mit seinen Vertrauten, Servius und Helvia, aufwiegen. Fannius steht als objektiver Zuschauer zwischen den beiden Gruppen. Nun werden uns Servius und Helvia vorgeführt, wie sie der Rache der befreiten Sklaven zum Opfer fallen. Mit diesen Sklaven zusammen gelangen wir in die Gegend des Vesuv, wo Spartacus mit den Seinigen erscheint und von dem Sieg über die Römer erzählt. Der gefesselte Lucius wird ihm als Gefangener vorgeführt; Spartacus befiehlt, ihn frei zu lassen, weil er in ihm den Römer erkennt, der dem

Tode seiner Frau beigewohnt hat; es ist schwer, diesen Grund als hinreichend einzusehen, eher konnte diese Erinnerung die entgegengesetzte Wirkung auf Spartacus haben. Lucius zweifelt daran, daß es Spartacus je gelingen könne, Rom zu erobern:

Ein Riese bist du zwar, allein du bist
Dem Riesenvolke nicht gewachsen. (S. 68.)

Die Technik des beginnenden vierten Aktes spottet jeder Kritik: er wird mit der Vorlesung eines sehr langen Briefes eingeleitet, den Gabinius soeben an Pompeius geschrieben hat. Aus diesem Brief erfährt der Zuschauer die Geschichte des Aufstandes bis zur Aussendung der Konsuln gegen Spartacus. Dann werden wir in das Lager der Sklaven geführt, wo von der Niederlage der Konsuln berichtet wird. Zugleich wird dem Spartacus die Botschaft vom Tode des Crixus gebracht. Der Held bedeckt mit dem erbeuteten Purpurmantel die Bahre des Rebellen, eine Handlung, worin sich der Spartacus Maltitz' von allen uns bekannten Helden gleichen Namens unterscheidet. Das gleichfalls erbeutete Roß des Konsuls wird dem im Lager der Sklaven verweilenden Sohne des Mithridates geschenkt. So verzichtet denn Spartacus gänzlich auf die Abzeichen des römischen Feldherrn, was uns in der Geschichte des Spartacusstoffes zum ersten Male begegnet. Plötzlich erscheint Lucius und in der Absicht, allein den Tausenden den Weg nach Rom zu versperren, fordert er Spartacus zum Zweikampf auf:

So laß' mich denn den ersten Römer sein,
Der dir vertritt den Weg zum Kapitol;
Die Schwelle Roms sei hier, hier sei die Schlacht
Der Weltgeschichte . . . (S. 86.)

Spartacus geht auf diesen wunderlichen und unbegründeten Vorschlag ein und besiegt den jungen Römer. Dieser Einfall des Dichters ist von derselben Art, wie bei Saurin die Vergleichsvorschläge des Crassus (vgl. S.) und bei Üchtritz das Gespräch des Crassus mit Spartacus (vgl. S. T. 83.), aber noch unsinniger. Die nächsten Szenen spielen in Rom, wo das Volk in unbändiger Angst rast. Crassus wird zum Prätor erwählt, und ein neuer Geist beseelt die Bürger. Crassus tritt nun als Nebenbuhler des Pompeius um die Gunst des Volkes auf.

Der fünfte Akt beginnt wieder mit einer Erzählung von den Ereignissen der inzwischen vergangenen Zeit. Dabei wird die Geschmacklosigkeit begangen, daß Spartacus selbst von seinen Taten und seinen Bemühungen, aus dem rohen Sklavenheer ein selbstbewußtes Volk zu machen, berichtet . . . Jetzt belagert Crasses die Aufständischen. Die letzte Schlacht erfolgt. Crassus und Pompeius umringen den Spartacus. Pompeius ist noch zur Zeit angekommen, um von dem Sieg als von dem seinigen dem Senat melden zu können.

Maltitz sagt im Prolog zu seinem „Spartacus", daß es dem Dichter gebühre, die Wahrheit im Liede erklingen zu lassen. Er hat sich auch redlich bemüht, die Römer wie die Sklaven von der vorteilhaften wie von der nachteiligen Seite zu zeigen. Dadurch verlor er sich in breite Milieuschilderungen, die die Handlung verschleppen. Der Fluß der Ereignisse wird dadurch äußerst schwerfällig und ermüdend, er entbehrt jeder Frische und erweckt kein Interesse. Der Dichter war nicht imstande, das ihm von der Geschichte dargebotene Material dramatisch zu bewältigen. Es fehlte ihm die für einen Dramatiker so

wichtige Kunst, das Bedeutende von dem Nebensächlichen zu sondern. Dasselbe gilt von der Charakterzeichnung. Manchmal gelingt es dem Dichter, eine Nebenperson mit einigen scharfen Strichen trefflich zu schildern, die Hauptpersonen aber sind blaß und unbedeutend.

Einige statistische Daten werden wohl nicht als überflüssig erscheinen. Von den 3170 Versen, die das ganze Trauerspiel enthält, fallen 1016 auf die Charakteristik und das Auftreten des Spartacus, während auf Pompeius 637 verwendet sind; dabei ist zu beachten, daß im zweiten Akt dem Spartacus nur 115 zufallen, während Pompeius 369 beansprucht. Der Vorfall mit Licymnia, eine Episode, welche nicht den mindesten Zusammenhang mit der Haupthandlung aufweist, enthält 136 Verse, also ca. ein Zwanzigstel von dem Umfang des ganzen Trauerspiels.

Zum Schluß muß die Tatsache festgestellt werden, daß Maltitz die dramatische Gestaltungskraft völlig abging. Das oben angeführte Lob seiner kunstverständigen Bekannten rührt, um uns im Tone von Maltitz' Widmung auszudrücken, eher vom „Freunde“ als von dem „Meister“ her.

IV. Kapitel.

In den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts tritt die Geschichte des Spartacusstoffes in ein neues Stadium.

Bei Lessing und Meißner haben wir gesehen, wie die Aufklärer den Stoff aufgefaßt hatten. Meißner, als unselbständiger Autor gehorchte zwar nur der Anregung seines großen Vorgängers, bei Lessing dagegen konnten wir die rein aufklärerische Behandlung des Problems des um Freiheit ringenden Sklaventums beobachten. Von der Lehre Rousseaus beeinflußt und auf reiches Wissen gestützt, mit einem gegenwärtigen Befreiungswerk im Sinne wollte Lessing den Zuschauer auf die ruhmvolle Bahn seines Spartacus mit sich fortreißen. Um das bei seinem Publikum zu erreichen, mußte es der Dichter nicht nur für den Helden, sondern auch für den Menschen Spartacus interessieren, und so gedachte er ein Liebesmotiv einzuführen. Hauptsache blieb die Tätigkeit des Spartacus, seine Persönlichkeit kam nur in so weit in Betracht, als sie mit ihren Tugenden zur Verherrlichung und Heiligung des Unternehmens des Helden beitragen konnte. Mit einem Wort, Lessing hat den Stoff vom sozialen Standpunkte aus behandelt.

Grillparzer interessierte sich vor allem für den Menschen Spartacus. Er wollte die seelische Entwicklung

des Helden darstellen; die Psychologie eines außerordentlichen Mannes durchzuführen war eine für ihn anziehende Aufgabe. Grillparzer hat als erster den Versuch gemacht, das Drama aus den weltgeschichtlichen Bahnen der sozialen Bewegung in die Stille einer Menschenseele zu verlegen. Dies wollte aber dem Dichter nicht ganz gelingen: er fühlte, daß der soziale Untergrund einer für seinen Geschmack zu grellen Farbe bedurfte, und er gab den Plan auf. Üchtritz konnte seinen Gesinnungen, seiner Lebensphilosophie und der Richtung seines Talentes gemäß keinen festen Grund in Hinsicht auf den Spartacusstoff fassen; die jugendlich rasche Arbeitsweise hat ihm geholfen, sich scheinbar über diese Hindernisse hinwegzusetzen. Er hat das Trauerspiel vollendet, ohne über seine Auffassung des Stoffes ins Reine gekommen zu sein; der Zuschauer oder der Leser hat die Folgen davon zu tragen.

Ruge hat die Ideale der deutschen radikalen Partei in den 40er Jahren in seinem „Spartacus" zu verkörpern gesucht. Seine Auffassung des Stoffes ist ebenso wie diejenige Lessings auf das Aktuelle gerichtet. Eine soziale Tendenz sollte das Werk beherrschen, das künstlerische Unvermögen hat die Absicht ihrer Ausführung vereitelt. Die groß gedachte Idee ist zu einer Lächerlichkeit ausgeartet. Weber dagegen nähert sich in seiner Stoffauffassung Grillparzer, obwohl er dessen Entwurf nicht kennen konnte. Zum direkten Vorbild hat er sich den Schillerschen Fiesco erwählt; Spartacus war für ihn anziehend als Freiheitsheld, interessant vor allem als Mensch. Lingg hat einen Freiheitsruf ertönen lassen, einen Herzensschrei geknechteter, ihrer Heimat entführ-

ter Menschen; das sozial-politische Moment beherrscht das kleine Gedicht. Maltitz dagegen interessierte sich zu sehr für die römische Geschichte, zu wenig für den Menschen und Helden Spartacus. Der Freund von Üchtritz hat ebenso wie jener keinen festen Standpunkt dem Stoffe gegenüber eingenommen.

Nun können wir schon die uns bekannten Spartacusdichter als solche in zwei Gruppen sondern: die sozial Fühlenden und die individualisierenden Psychologen. Eine solche Einteilung kann sich schwerlich dem Vorwurf der Willkürlichkeit entziehen; ich bezwecke auch mit ihr nicht sowohl die Feststellung exakter Kategorien, als die Erlangung eines Hilfsmittels zur Beurteilung der Erscheinungen. Zu der ersten Gruppe gehören von den uns bekannten Dichtern Lessing, Meißner, Ruge und Lingg; zu der zweiten Grillparzer und Weber. Üchtritz und Maltitz sind ihres schwankenden Standpunktes wegen schwer der einen oder der anderen Gruppe einzureihen: Üchtritz scheint sich der zweiten zu nähern, während Maltitz seinem historischen Interesse gemäß eher mit der ersten verwandt ist.

Wenn ich von einem neuen Stadium in der Geschichte des Spartacusstoffes spreche, so gilt das vor allem von denjenigen Darstellungen, deren Verfasser den Stoff vom sozialen Standpunkte aus behandeln. Dieses neue Stadium wird durch das Aufkommen des uralten sozialistischen Gedankens in der neuen Form der materialistischen Geschichtsauffassung hervorgerufen, die ihren unmittelbaren Ausdruck in der in den 60er Jahren beginnenden modernen Arbeiterbewegung findet. Diese erzwingt sich

allgemeines Interesse, indem sie seit der Begründung der Internationalen Arbeiterassoziation (1864) alle Gebiete des modernen Lebens zu beherrschen sucht. Im Laufe der Zeit erlangen vor allem die parlamentarischen Kämpfe und die häufigen Streikbewegungen in ihrem Charakter als brennende Tagesfragen eminente Wichtigkeit für die ganze Entwicklung des modernen Lebens. Der Spartacusstoff scheint besonders dazu geeignet zu sein, diese neue Richtung in der Art, wie er von verschiedenen Autoren aufgefaßt wird, wiederzuspiegeln.

In dem vorliegenden vierten Kapitel kommt nur ein Dichter in Betracht, bei welchem wir den unmittelbaren Einfluß der neuen Auffassung der Arbeiterfrage beobachten können. Friedrich Hebbel wurde nämlich einerseits von einem überzeugten Sozialisten dazu angeregt, den Spartacusstoff dichterisch zu behandeln, und anderseits ist er der Anregung nicht gefolgt, weil er an das neue Ideal nicht glaubte. So ist denn der Einfluß des modernen Kommunismus auf den unausgeführten Hebbelschen Spartacus von negativer Art. Die zwei anderen Dichter, die chronologisch in dieses Kapitel gehören, Franz Koppel-Ellfeld und Richard Voss, sind in ihrer Auffassung des Spartacusstoffes den Autoren der zweiten der von mir oben festgestellten Gruppen verwandt: sie haben den Menschen Spartacus darzustellen gesucht und ihn zum Helden einer Liebestragödie gemacht. Gewisse Seitenblicke auf das soziale Moment des Stoffes fehlen jedoch auch bei diesen Dichtern nicht, worüber mehr weiter unten zu sagen ist.

Alles, was uns von dem Plan Hebbels aufbewahrt blieb, sind die folgenden wenigen Zeilen. „Szene unmittel-

bar vor dem Ausbruch, wo er bei Tafel aufwarten muß. Er (zu den Mitsklaven). Löwen und Bären sind dadurch unüberwindlich, daß sie den Tod nicht fürchten, leider fürchtet der Mensch den Tod.“[1]) Sigmund Engländer hat den Gedanken an den „Spartacus“ in Hebbel angeregt. Der Verfasser der Geschichte der Arbeiterassoziation in Frankreich wollte bestimmt unsern Stoff sozialistisch aufgefaßt sehen. Er war der Ansicht, daß sich aus dem Sozialismus eine neue Kunst und Poesie entwikkeln werde, und suchte den befreundeten Dichter nach dieser Richtung hin zu beeinflussen. Hebbel konnte diese Hoffnung nicht teilen.[2]) Dabei war er jedoch der Meinung, daß die im Stoffe selbst liegenden Voraussetzungen dazu drängen, aus dem „Spartacus“ eine soziale Tragödie zu machen. Es war ihm klar, daß das weltgeschichtliche Moment nicht nur einen interessanten Hintergrund für ein persönliches Drama abzugeben, sondern als Hauptmotiv die Handlung und die Charaktere zu begründen, zu berechtigen und zu beherrschen hat. „Das indische Kastenwesen, der römische Sklavenkrieg mit Spartacus, der deutsche Bauern-Aufruhr usw. können nur auf dem religiösen oder dem kommunistischen Standpunkt Tragödien abgeben, denn der religiöse kennt eine Schuld des ganzen Menschengeschlechts, für welche das Individuum büßt, und der kommunistische glaubt an eine Ausgleichung. Ich kenne die eine nicht und glaube nicht an die andere.“[3]) So fühlte sich Hebbel nicht berufen, die neuen

[1]) Hebbel. Werke, Bd. 5, S. 324.
[2]) Hebbel an Engländer am 24. Dez. 1862.
[3]) Hebbel an Engländer am 27. Jan. 1863.

sozialen Ideale in die Poesie einzuführen, weil er an sie nicht glauben konnte. Es war aber noch ein Grund dazu, warum er die Ausführung des Spartacusstoffes nicht unternommen hat: ein Bedenken kunsttheoretischen Charakters. Hebbel zweifelte nämlich daran, ob die sogenannte soziale Tragödie als rein tragische Gattung überhaupt möglich sei. „Man kommt von hier aus vielmehr zur vollständigen Auflösung der Tragödie, zur Satire.“[1]) Es ist ein Bedenken, zu dessen Beseitigung das neueste Drama beigetragen hat (vgl. z. B. „Die Weber“ von Gerhart Hauptmann), das aber seine Richtigkeit hat; Belege dafür wird uns die Besprechung des „Spartacus“ von Kalischer liefern.

Das oben angeführte Bruchstück Hebbels gibt uns keinerlei Aufschluß darüber, wie er den Stoff zu formen gedachte. Es ist anzunehmen, daß die Idee auch im Geiste des Dichters keine Ausgestaltung erfahren hat. Die Unmöglichkeit mit der Auffassung ins Reine zu kommen war das Hindernis, an dem das ganze Vorhaben mit Willen des Dichters zugrunde gegangen ist. Hier haben wir es mit einem ähnlichen inneren Widerstand zu tun, wie wir ihn bei Grillparzer beobachten konnten. Nur daß Hebbel als reifer Dichter schon früher als der junge Grillparzer die aus seinem Standpunkte dem Stoff gegenüber sich ergebenden Schwierigkeiten eingesehen hat. Deshalb hat er die Arbeit überhaupt nicht angefangen.[2])

[1]) Hebbel an Engländer am 27. Jan. 1861.

[2]) Es ist allerdings zu beachten, daß Hebbel an den „Spartacus“ in seinem letzten Lebensjahre dachte. Dies scheint mir aber die Berechtigung meiner Ausführungen nicht zu beeinträchtigen.

Während aber Grillparzer mit seinem späteren Widerwillen gegen den Revolutionsstoff zu kämpfen hatte, rang Hebbel mit der neuen Gestaltung des sozialen Ideals, die seinen Ansichten nicht entsprach. So ist denn der negative Einfluß des modernen Sozialismus auf den „Spartacus" Hebbels von entscheidender Bedeutung gewesen.

Im dritten Kapitel haben wir das erste plastische Werk, das den Spartacus behandelt, kennen gelernt. 1871 ist das zweite ebenso aus den Händen eines französischen Bildhauers hervorgegangen (vgl. Abbildung 2). Durch den Vergleich erlangt man am leichtesten das Verständnis der beiden Werke. Bei Foyatier sehen wir einen reifen Mann, in dessen Zügen Entschlossenheit, Mut, das volle Bewußtsein der hohen Aufgabe zu lesen ist. Barrias dagegen hat einen Knaben in dem Übergangsalter zum Jüngling dargestellt, der mit dem Dolch in der Hand an der Leiche eines alten Mannes den Römern Rache schwört. Die ganze Szene erinnert an den aus der Geschichte allgemein bekannten Schwur des jungen Hannibal. Die Durchführung der Analogie zwischen Spartacus und Hannibal ist uns schon in unserer Untersuchung vorgekommen; so möchte ich vor allem auf Meißner und Maltitz hinweisen; auch Kalischer gebraucht flüchtig dieses Motiv, ebenso wie es andere gelegentlich tun. Schon die Tatsache der Einführung des j u n g e n Spartacus zeugt davon, daß der Künstler die seelische Entwicklung des Helden aus dem leidenschaftlichen Jüngling in den selbstbewußten Feind Roms im Sinne hatte. Wenn wir also den fertigen Spartacus von Foyatier mit dem werdenden von Barrias vergleichen, so können wir unsere Einteilung der Spartacuswerke auch auf die beiden plas-

tischen Darstellungen erstrecken. Der in dem Revolutionsjahre 1830 arbeitende Foyatier hat den mächtigen Anführer des Sklavenkrieges geschildert, und gehört somit in die erste unserer Gruppen; Barrias war dagegen um das personliche Moment der Entwicklung zum Helden zu tun, so ist er denn der zweiten Gruppe einzureihen.

Die jetzt in meiner Untersuchung folgenden Trauerspiele sind die besten dramatischen Darstellungen des Spartacusstoffes. Ihre Autoren, Franz Koppel-Ellfeld und Richard Voss, haben in Hinsicht auf die psychologische Vertiefung, die künstlerische Technik und äußere Form alle Dichter der fertiggewordenen Spartacusdramen bei weitem überholt. Dieses Urteil hat freilich nur eine relative Bedeutung. Beide sind sie bestrebt, den Spartacus zum Helden nicht eines sozialen, sondern eines persönlichen Dramas zu machen. Während aber Voss' Absicht dahin geht, nur eine Liebestragödie zu schaffen, tritt Koppel-Ellfeld mittelbar gegen das soziale Moment des Stoffes auf.

In dem Trauerspiel von Koppel-Ellfeld[1]) steht Spartacus als Mensch in dem Mittelpunkt der dramatischen Handlung. Das Stück ist zwar durch die Verschmelzung der beiden Hauptmotive: des sozialen und des persönlichen entstanden; das erstere hat jedoch ursprünglich (vorläufig sehe ich von seiner tieferen Bedeutung ab) nur den Kampf, den Spartacus gegen die in ihm aufkeimende

[1]) Franz Koppel-Ellfeld. Spartacus. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Wien 1876. Zuerst aufgeführt am Königl. Hoftheater zu Dresden am 1., 8. und 29. Dezember 1875. Den Spartacus spielte Herr Dettmer, Lydia Frl. Haverland, den Crassus Herr Porth.

Abb. 2. Ernest L. Barrias. Der Schwur des Spartacus.

Liebe führt, zu rechtfertigen und auf diese Weise zur Verstärkung des zweiten beizutragen. Diese erste Form der Gestaltung des sozialen Motivs scheint ihre Entstehung dem eifrigen Studium zu verdanken, das Koppel-Ellfeld dem Lessingischen Entwurf gewidmet hat. Die Rolle, welche die natürliche Tochter des Crassus, Lydia, spielt, wie auch andere Analogien, die im Laufe der Besprechung zu erörtern sind, machen diese Annahme zur Gewißheit. Danach erscheint die Auffassung Koppel-Ellfelds, die in diesem Punkt einwandfrei ist, gleichsam als Bestätigung meiner im ersten Kapitel über das Liebesmotiv bei Lessing ausgesprochenen Ansicht. Lydias Sympathie für die Unterdrückten geht so weit, daß sie von ihrem Bräutigam Lentulus die Freilassung der Hälfte seiner Sklaven verlangt. Im zweiten Akt tritt sie als Trägerin des Konfliktes zwischen der Weltauffassung der Römer und derjenigen der Sklaven auf. Die Römerin geht aus Überzeugung in das Lager der Aufständischen über. Wir müssen an die Aufrichtigkeit des Mitgefühls der Lydia glauben, weil sie es kundgibt, bevor sie noch den Spartacus gesehen hat. Als sie aber nachher dem Fechter einen Dolch zu seiner Befreiung schickt, wirkt in ihr die noch unbewußte Liebe zu ihm. Hier tut der Dichter den weiteren Schritt, den aller Wahrscheinlichkeit nach auch Lessing getan hätte. Der freiwillige Übergang der Tochter des Crassus zu dem Sklavenheer ist durch die Anlage des Mädchens vorbereitet, motiviert kann der letzte Schritt nur durch das persönliche Gefühl für Spartacus sein. Die von Lessing herrührende Darstellung der inneren Zugehörigkeit der Römerin zu der Sache der Empörer wird hier dadurch abgeschwächt, daß sie bei Koppel-Ellfeld

Tochter des Crassus und einer Griechin ist und als solche nicht mehr für eine vollberechtigte Vertreterin des Römertums gelten kann, besonders da auf ihre griechische Abstammung großes Gewicht gelegt wird. So hat denn Koppel-Ellfeld nur einen Teil des Gedankens Lessings erfaßt und ausgeführt: Lydia steht an der Seite der Sklaven, an sie durch Überzeugung und durch Liebe zu ihrem Führer gefesselt. Da sie aber keine volle Römerin ist, so wird die soziale Bedeutung dieses Motivs, wie sie Lessing plante, vernichtet. Unser Dichter beabsichtigte jedoch nicht, ein soziales Drama im Lessingischen Sinne zu schaffen; wenn man das beachtet, muß man die Zeichnung dieses weiblichen Charakters als gelungen bezeichnen. Die Verschmelzung des sozialen Momentes mit dem persönlichen in der Gestalt des Helden erregt dagegen mancherlei Bedenken.

Als Spartacus sein Wagnis unternimmt, tut er das einerseits unter dem Einfluß seiner Mutter, Coronis, und anderseits unter demjenigen der beginnenden Liebe zu Lydia, die nach der Auffassung des Dichters die besten Kräfte seiner Seele entfesselt. Coronis brennt vor Haß und Rachsucht gegen die Römer und vor allem gegen Lentulus. Spartacus teilt ihre Gefühle, und sie sind es, die ihn bewegen, das Befreiungswerk zu unternehmen. Zu Beginn des Aufstandes ist also der Thrakier noch kein Freiheitsheld im idealen Sinne dieses Wortes. Nun aber fühlt sich Spartacus in seiner Seele als Grieche, und dieses innere Griechentum (s. w. u.) im Verein mit der Liebe zu Lydia bewirkt, daß er sich im Laufe des Krieges immer mehr seinen Mitsklaven entfremdet; ihr barbarisches Treiben erzeugt am Ende eine tiefe Verachtung in ihrem

Führer. Als er Schutz vor dem inneren Zweifel und Verständnis, das er sonst vergebens gesucht hat, bei Lydia findet, sagt er sich von der Freiheitssache los. Er fällt dann durch die Hand eines Mitsklaven, der ihn für seine Lossagung büßen läßt. So geht, wie es scheinen könnte, Spartacus zugrunde, weil er zu groß und zu edel dazu war, mit dem barbarischen Pöbel gemeinsame Sache zu machen; seine Seele wie seine Ideen waren zu erhaben, um von den rachsüchtigen, rohen Sklaven verstanden zu werden. Wenn aber Koppel-Ellfeld dieses Problem behandeln wollte, so mußte Spartacus im ersten oder im letzten Akt anders dargestellt werden. Entweder mußte er den Aufstand aus rein idealen Gründen unternehmen, oder er durfte sich von seinem Werke nicht lossagen. Sonst sind die Vorwürfe, die er im vierten Akt seinen Genossen macht, unberechtigt. Die kühne Umdichtung der Geschichte, die Koppel-Ellfeld hier vornimmt, schwächt die Durchführung des Problems ab, anstatt, wie der Dichter es beabsichtigte, sie noch krasser zum Ausdruck zu bringen. Man kann aber die Rechtfertigung für das Tun des Spartacus in der ihn beherrschenden Liebe suchen: sie hat ihm die Waffe in die Hand gegeben und sie hat die sittliche Hoheit in ihm aufrecht erhalten. Dann ist aber Spartacus kein Freiheitsheld mehr, nur Liebhaber, der Aufstand ist bloß eine Laune des Verliebten. So war denn Spartacus nur Werkzeug in den Händen der Zauberin Liebe: sie hat ihn dazu angeregt, das Werk zu beginnen und sie hat ihn veranlaßt, es unausgeführt aufzugeben; ein Weiberknecht also, nicht ein freier Mann. Er fällt nicht als Opfer des Freiheitsdranges, des großen weltgeschichtlichen Gedankens, sondern als Egoist, der das ganze Werk

aus persönlichen Gründen unternommen hat. Seine verspäteten Phrasen können ihn in unserer Meinung nicht retten, und Coronis, die wilde Freiheitsfurie, behält recht, wenn sie ihren Sohn verflucht und ihn niederschlagen möchte.

Aber gerade in der Entgegenstellung dieser beiden Menschen hat Koppel-Ellfeld seine Aufgabe gesucht. Der „Spartacus" soll den Kampf des Prinzips der Liebe mit demjenigen des Hasses darstellen. Das Trauerspiel schließt mit den folgenden Worten der Coronis:

Wer lachen kann, der lache,
Sieht er den Haß, der Spartacus geboren,
Gebrochen durch die Lieb', die ihn verloren! (S. 134.)

Der Haß aber ist hier das soziale Moment des Kampfes um die Freiheit, der blutige Opfer fordert; die Liebe eine allgemeine Versöhnung auf dem Boden der Urgefühle der menschlichen Natur. Die Liebe hat gesiegt, indem sie das Befreiungswerk zerstört hat. In der folgenden Analyse werde ich die Absicht des Dichters: die Darstellung des Konfliktes zwischen der Liebe und dem Haß verfolgen.

Im ersten Akt werden uns die beiden Parteien vorgeführt, die in Kampf miteinander treten sollen. Auf dem Markt zu Capua erscheint der Prätor Lentulus und erklärt dem versammelten Volk, daß er in feierlicher Stimmung sei, da er seiner reichen Braut, der Tochter des Crassus entgegenzieht. Die Jubelrufe der Menge unterbricht Coronis, die, hinter dem Gitter der Gladiatorenschule eingeschlossen, Verwünschungen gegen den Prätor schleudert. Als Batiatus sie auf Befehl des Len-

tulus peitschen lassen will, tritt Spartacus aus seiner Zelle und droht mit dem Tode jedem, der seine Mutter anrühren werde. Lentulus sieht jetzt den Fechter, der bisher noch nicht in der Arena aufgetreten war, zum ersten Male und schlägt dem Batiatus vor, ihm jenen abzukaufen. Als die Menge sich zerstreut, um dem feierlichen Einzug der Römerin beizuwohnen, bemüht sich Coronis, die Sklaven zum Aufstand zu bewegen; sie erzählt, wie Lentulus ihre zwei Kinder ermordet hat, und gegen ihn vor allem richtet sich ihr Haß. Spartacus beschließt, das Werk der Rache zu unternehmen, und die Fechter geloben ihm Beistand. Als nun Lentulus mit Lydia erscheint und sie die Gladiatoren für das bevorstehende Hochzeitsspiel auswählen heißt, bittet ihn die Römerin, ihre Ankunft mit keiner blutigen Belustigung zu feiern, sondern an dem Tage, der sie beide vereinigen soll, die Hälfte seiner Sklaven frei zu lassen. Batiatus deutet auf seine Weise die Unzufriedenheit der Lydia in diesem Sinne, daß ihr die Fechter, die er vorgeführt hat, nicht gefallen, und holt den Spartacus, um mit ihm den Haupteffekt zu erzielen. Nun steigt das Interesse der Lydia für die Gladiatoren sichtlich. Sie fragt den Spartacus nach seiner Heimat und Abstammung und äußert den Wunsch, er möge in der Arena ihre Farben tragen. Auch befiehlt sie der Coronis, ihr als Sklavin zu folgen. Lentulus hat die Verwirrung seiner Braut beobachtet und dingt jetzt den Batiatus, Spartacus betrunken zu machen, damit dieser in der Arena das Leben läßt. Spartacus bekommt den gewürzten Wein und trinkt ihn auf das Wohl der Lydia und den Tod des Lentulus aus. Coronis erscheint und bringt ihrem Sohne einen Gruß und einen Dolch von Lydia. Der Thrakier er-

sticht den Batiatus und befreit die eingesperrten Gladiatoren.

Ein jeder segne Lydia! Wir sind frei!

Wie man sieht, hat Koppel-Ellfeld aus dem historischen Lentulus Batiatus, der wahrscheinlich ein Freigelassener des Geschlechtes der Lentuler war, zwei Personen: den Prätor Lentulus und den Gladiatorenlehrer Batiatus gemacht. Lentulus ist rücksichtsloser Wüstling, der seine Gewalt als Prätor mißbraucht, die Sklaven wie Vieh behandelt und um die Gunst des Volkes buhlt. Batiatus ist nur auf den Verdienst bedacht. Coronis ist gleich zu Anfang als ein

Verstörtes, düst'res Weib, das falsche Götter
Anbetet und den bösen Blick hat (S. 11),

charakterisiert. Sie ist in die Mysterien eines unbekannten Götzendiestes eingeweiht: sie glaubt an andere Götter, „als die jetzt regieren"; „sie sind da immer, wo die Not ist". Wer diese Götter sind, erfahren wir erst nachher, als wir Coronis die Menschenopfer bringen sehen. Alle ihre Gedanken sind von der Rachsucht beherrscht, sie will, daß die Römer bluten, wie ihre Kinder geblutet haben. Und sie gewinnt den Spartacus für das Werk der Rache; er stimmt in ihre Verwünschungen ein mit dem männlichen:

Ich räche dich, ich töte Lentulus!

Der von Lentulus stammende Wein und die von Lydia geschickte Waffe und mehr als alles das der Anblick der Römerin, die dem verhaßten Prätor vermählt werden soll, verwandelt die Absicht in die kühne Tat. Vorläufig ist noch Spartacus Werkzeug in der Hand seiner

Mutter, und die aufkeimende Liebe beschleunigt nur den Ausbruch: die Rachsucht und der Haß beherrschen den Helden, als er zur Waffe greift. Lydia sympathisiert mit den armen unterdrückten Sklaven, sie geht aber auch unwillig in das Haus des Lentulus, den sie nicht lieben kann. Spartacus macht auf die Römerin einen starken Eindruck, sie errät seine fürstliche Abstammung; und dann läßt sie sich von dem unbestimmten Gefühl, welches wohl die beginnende Liebe ist, so weit hinreißen, daß sie dem Fechter einen Dolch schickt. Die Römerin wird zur eigentlichen Urheberin des Sklavenaufstandes, so könnte man diese Exposition im Sinne Lessings verstehen; nach Koppel-Ellfeld beginnt hier ein anderer Konflikt: es ist die Liebe, die dem Haß die Waffe in die Hand gibt.

Im zweiten Akt finden wir die Fechter auf dem Vesuv eingeschlossen.

Spartacus gibt das aus der Geschichte bekannte Mittel an, den Berg mit der Hilfe der Naturtaue hinunter zu klettern. Als die Fechter sich zerstreuen, um die nötigen Vorbereitungen zu treffen, eröffnet Spartacus der Mutter und dem Griechen Aristo seine Absichten für die Zukunft. Er sagt:

Ich will ein neues Hellas hier erstreiten,
Geh' hin, verkünd's, versammle die Hellenen
Bei den verwüsteten Altären, melde:
Ihr Rächer sei erstanden, Götter haben
Die Welt zum Schauplatz neuer Wundertat
Bestimmt; das lebende Geschlecht, es soll
Roms Ende und der Freiheit Anfang schauen. (S. 43.)

Die Schilderung des Spartacus, als des Vertreters der Ideale der Hellenischen Welt, ist offenbar dem Plutarch

entnommen, nach dessen Ansicht unser Held mehr Grieche als Barbar war. Nun darf man nicht vergessen, daß in Griechenland das Sklaventum auch existierte, nur daß es solche Auswüchse nicht trieb, wie in Rom. So hat denn das Hellenische Prinzip mit dem Begriff der Sklavenbefreiung nichts zu schaffen, sondern bedeutet, wie es auch landläufig verstanden wird, den Gipfel der geistigen Kultur in der Antike. Wenn Spartacus bei Koppel-Ellfeld in seiner Seele Grieche ist, so ist er noch darum kein Freiheitsheld. Auch seine Mutter empfindet etwas Fremdartiges in seiner Rede und behält nur das von ihm gegebene Stichwort: der Rächer. Für Coronis sind die Ideale ihres Sohnes ungesunde Schwärmerei. Sie erinnert ihn daran, wer seine Genossen sind:

Es sind die Ärmsten, Untersten der Menschen,
Die Erstgeburt der Not. Hast du einmal
An deine Sohlen sie geheftet, mußt
Du mit im Wirbelwind des Schicksals fort. (S. 44.)

Spartacus will diese Warnung, die sein Verhängnis voraussagt, nicht beachten. Er hegt die Hoffnung, daß sich die Fechter nach dem ersten Sieg in neue Menschen verwandeln werden.

An dieser Hoffnung wird Spartacus zugrunde gehen, aber die Kluft zwischen ihm und seinen Mitsklaven soll durch seine Liebe zu Lydia noch vertieft werden. Auch diese Gefahr sieht Coronis voraus und läßt ihren Sohn schwören, daß ihn kein Weib berücken soll, den Kampf aufzugeben, bis Rom vertilgt sei. Die nächste Verwandlung führt uns nach Capua, wo Lydia ihren Verlobten, der die Sklaven verfolgt, erwartet. Sie gesteht sich ihre

Liebe zu dem Fechter und begreift erst jetzt die Bedeutung ihrer unbedachten Tat, als sie dem Spartacus die Waffe geschickt hat:

Die Lieb' der Römerin zum Sklaven wird
Vom Haß des Sklaven gegen Rom gekehrt. (S. 48.)

So war denn Spartacus zu Beginn seines Unternehmens vom Haß getrieben, der überhaupt das Prinzip des Aufstandes bei Koppel-Ellfeld ist. Als er dann im zweiten Akt in den höheren Regionen der Hellenischen Weltanschauung sich bewegt, nähert er sich der „Griechin" Lydia, entfremdet sich aber dem Werk der Befreiung. Der Lydia wird die Botschaft von dem Erfolg der Fechter und von ihrem Herannahen gebracht, und sie beschließt, sich den Aufständischen in die Hände zu liefern. Die dritte Szene (Verwandlung) spielt wieder in dem Lager des Spartacus. Oenomaus bringt den gefangenen Lentulus, und schon entsteht ein Streit, wem dieser gehören soll, als Spartacus erscheint. Er erklärt, daß er in dem Lager keine andere Gewalt, als seinen Willen dulden wird. Es entsteht Unzufriedenheit unter seinen Leuten, welche durch den gleich darauffolgenden Vorfall mit Crixos verstärkt werden soll. Dieser hat Lydia gefangen genommen und betrachtet sie als sein Eigentum; Spartacus erhebt Einspruch dagegen, und als Crixos sich widersetzt, schlägt er ihn nieder und jagt ihn aus dem Lager fort. Die Unzufriedenheit der Menge legt sich, als Spartacus erzählt, daß Lydia die Urheberin ihrer Befreiung ist. Nun erklärt auch Lydia ihre Zugehörigkeit zu der Sklavensache, welche eigentlich nur Zugehörigkeit zu Spartacus ist:

Ich Lydia, fühlte mich von Mitleid tief
Bewegt, wie nie zuvor im Leben, als
Ich Spartacus gefesselt sah, und ihn
Befreien war mir zwingend Mahnen der Natur. (S. 59.)

Das ist eher ein Liebesgeständnis, als Bekenntnis der Sympathie für das Befreiungswerk. Lentulus wird freigelassen, um in Rom von allem, was er gesehen, zu berichten und zu melden, daß Lydia als Geisel in den Händen der Sklaven bleibe. Sie wird von Spartacus der Obhut seiner Mutter anvertraut.

Im ersten Akt hat Spartacus der Liebe die Mittel zur Ausführung seines Werkes zu verdanken gehabt, er selber aber war vom Haß geleitet. Im zweiten Akt sehen wir, daß seine Seele von dem rohen, rachsüchtigen Treiben der Fechter weit entfernt ist; sie weilt in den hohen Gefilden der Hellenischen Weltanschauung. Spartacus strebt nach dem Ideal der griechischen Kultur, und hofft, daß der erste Sieg die Sklaven zum Verständnis seiner Pläne erziehen werde. Es ist eine edle Schwärmerei. Darf aber Spartacus, als Führer, der Menge seine persönlichen Ideale aufdrängen wollen? Spartacus hat sich verrechnet, er ist aber selbst schuld an seinem Irrtum. Sehen wir uns seine Bemühungen an, die Sklaven zu einer höheren Weltanschauung zu erziehen. Er spricht zwar von einem Volk, „das lange litt und träumt' von bess'rer Zeit", als aber Oenomaos von dem gemeinschaftlichen Recht des Heeres auf die Gefangenen spricht, antwortet er im Zorn: „Volk? . . Seit ihr ein Volk schon? Seit wann? Ein Haufen . . ." Und dann, wenn es sich um seine Geliebte handelt, tritt er dem Crixos mit einer wahren Fechter-

brutalität entgegen. Es ist richtig, daß unbeugsamer Wille und physische Kraft die einzigen Mittel zur Befestigung seiner Stellung waren, aber wenn Spartacus das eingesehen hatte, wieso verstand er sonst so schlecht die Natur seiner Genossen, um ihnen seine Ideale zuzumuten? Die Tragik der Stellung des Spartacus seinen Mitsklaven gegenüber, die er ja nur beglücken möchte, ist bei Koppel-Ellfeld nicht überzeugend durchgeführt. Die Untersuchung der weiteren Akte wird Belege zur Bestätigung dieser Ansicht bringen. Mit dem Beitritt der Lydia zu dem Sklavenheer ist in ihrer Person die Liebe im Lager erschienen. Sie wird von Coronis, von dem Haß, gehütet. Nun fängt der Kampf an.

Der erste Teil des dritten Aktes spielt in Rom. Gellius berichtet dem Senat von dem mißlungenen Feldzug gegen Spartacus und stellt den Antrag, Pompeius aus Spanien zurückzurufen und in Rom einem Manne diktatorische Gewalt zu verleihen. In diesem Augenblick hört man von draußen den Ruf des Volkes: „Vivat Crassus!“ Gleich darauf erscheint dieser, von den Senatoren kühl empfangen, obwohl sie in ihm den einzigen Retter der Republik erblicken. Crassus wird hier als ein reicher Parvenu im Gegensatz zu den würdevollen Senatoren geschildert. Er spricht breit von sich mit einem etwas tölpischen Humor. Diese Rede hat die Mängel, an denen die meisten dramatischen Selbstcharakteristiken der handelnden Personen leiden: man bekommt die Meinung des Dichters zu hören und zweifelt, ob ein Mensch wie Crassus eine so weitgehende Selsbstkenntnis entwickeln kann. Solange er von seinem Reichtum, seiner Beliebtheit, von den Diensten, die er so manchem römischem

Bürger geleistet hat, erzählt, ist noch alles in Ordnung; als er sich aber über seinen Wucher verbreitet und darüber, wie er stets die öffentliche Not zu seinem Vorteil ausgenutzt, so fühlt man ein Befremden an dieser unwahrscheinlichen Offenheit. Crassus entschließt sich, die Führung gegen Spartacus aus zwei Gründen zu übernehmen. Erstens die Not ruft ihn; „ich bin kein großer Held, aber ich bin ein Helfer", sagt er; man solle ihn nicht fragen, warum er das tue: „jeder hat auch eine Moral für sich, die meinige heißt: Vorwärts." Und zweitens ist er persönlich an dem Ausgang des Aufstandes interessiert: „Ich stehe und falle mit der Sklavensache . . . Ich bin mit meinem Heer von Sklaven ein Staat in eurem Staat geworden: der Sklavenstaat, und darum ist der Sklavenkrieg persönlich meine Sache, ein Kampf ums Leben, um mein Leben." (S. 69.) Diese Auffassung des Grundes, welcher den Crassus bewogen hat, der Republik seine Hilfe anzubieten, ist dem Entwurfe Lessings entnommen. (Vgl. (S. 32 f.) Als Crassus zum Feldherrn ernannt wird, verwandelt er sich mit einem Male in einen Nationalhelden, der in begeisterten Worten Rache den Feinden schwört. Jetzt rückt er mit seinem letzten Grund hervor, er erzählt von Lydia und von ihrer vermeintlichen Gefangenschaft. Lentulus erscheint und überbringt dem Crassus die furchtbare Botschaft von seiner Tochter. Mit dem Fluch des Vaters schließt diese Szene. Im Lager der Aufständischen entwickeln sich die im zweiten Akt angedeuteten Gegensätze immer stärker. Die Sklaven haben einen Götzen aufgebaut, und Coronis opfert gefangene Römer. Spartacus allein will von diesem Kultus nichts hören; er teilt nur die Gefahr mit seinem Heer; die wilden Siegesfeiern,

die vandalische Behandlung der Kunstwerke, die Raufereien um die Beute erfüllen ihn mit Ekel. Seine Genossen empfinden diese Zurückhaltung als Bezeugung seiner Verachtung für sie und verlangen durch Oenomaos die Beteiligung des Spartacus an den Opfern und an den Spielen. Spartacus aber verbietet das eine wie das andere (Lessing! vgl. S. 29). Er hat jetzt die Kluft, die ihn von seiner Schar trennt, erkannt. Er leidet im Chaos der streitenden Gefühle so sehr, daß er seinen Schwur vergißt und zu Lydia eilt, um bei ihr einen Augenblick Ruhe zu suchen. Er fällt ihr zu Füßen und gesteht ihr seine lange Qual: wie er Freiheit schaffen wollte und Verwüstung, Mord, unzählige Greuel verursacht habe; er fühle die Verantwortung für alle Frevel, die er mittelbar verschuldet hat, auf sich lasten; er habe auch eine Schuld Lydia gegenüber zu sühnen, indem er einen unwürdigen Gebrauch aus der von ihr geschickten Waffe gemacht habe, und nun bitte er sie um den Tod. Aber die Römerin fällt dem Fechter um den Hals . . . Es folgt eine fein empfundene Liebesszene. Sie wird vom Kampfgetümmel unterbrochen: die Römer rücken heran, und Spartacus eilt in die Schlacht.

In diesem Akt haben die beiden im Drama streitenden Prinzipien ihren Höhepunkt erlangt. Coronis ist Hohepriesterin, und das Heer bringt Opfer dem Haß. Die wilde Roheit der Rachsucht herrscht unumschränkt im Lager. Aber gerade jetzt kommt die Reaktion in der Seele des Spartacus zu ihrem Recht. Er verpönt das Treiben seiner Genossen, er zerschneidet die letzten Fäden, die ihn innerlich mit der Sache verbanden. Bei Lydia findet er die ideale Erfüllung seines Lebens und

sagt sich innerlich von seinem Werke los. Die beginnende Schlacht verschiebt nur den gänzlichen Zerfall. Durch dieses Mittel hat Koppel-Ellfeld seinen vierten Akt gerettet; er hat die Handlung aufgehalten, um sie erst nach Hinzufügung eines neuen Motivs fortzusetzen.

Dieses neue Motiv, das zu Beginn des vierten Aktes aufkommt, besteht darin, daß Coronis aus dem Schlachtbericht eines Boten die Kunde von dem Verrat des Spartacus an der Sklavensache herauszuhören glaubt: es scheint ihr, daß Spartacus mit Willen den Crassus, als den Vater seiner Geliebten, geschont hat. Sie beschließt, das Leid mit der Wurzel auszurotten und weiht während der Abwesenheit ihres Sohnes, der die fliehenden Römer verfolgt, Lydia dem Tode. Crixos erscheint wieder im Lager und schürt das von Coronis angelegte Feuer. Oenomaos dagegen läßt sich nicht bereden, Lydia, die der Feldherr seinem Schutz anempfohlen hat, auszuliefern und er sendet Boten mit Warnung zu Spartacus. Dieser erscheint in dem Augenblick, als Lydia vor den Altar geschleppt werden soll. Bisher haben die Sklaven seine Ideale geschändet, seinen reinen Gedanken besudelt; jetzt aber wagen sie sich an das Liebste, was er auf der Welt hat. Wir fühlen es, daß, wenn er alle seine Genossen in den Tod schicken müßte, um Lydia zu befreien, er es ohne Bedenken tun würde. So erschlägt er zuerst den Crixos, der ihm ja vor allem persönlich seit dem Vorfall mit der Römerin verhaßt war. Dann stürzt er den Altar um und sagt sich in zornigen Worten von dem begonnenen Werk los:

> So wie ihr seid,
> Seid ihr das Heer des Spartacus nicht mehr!
> Ich sag' mich los! . . . (S. 115.)

Nun bricht ein wahrer Sturm der Entrüstung aus. Die Sklaven wollen nach Rom geführt werden, aber Spartacus möchte nicht „am Capitol ein Fechterhäuptling sein". Seine Mutter ergreift ein Schwert und will nach ihm schlagen, die Kräfte versagen ihr jedoch, und sie sinkt erschöpft zusammen. Man kann nicht einsehen, warum die wilde, zum äußersten gebrachte Schar den Spartacus auf der Stelle nicht umbringt? Oenomaos beruhigt sie zwar mit der Mahnung, zuerst Crixos nach Brauch zu bestatten; trotzdem erscheint das ebenso unwahrscheinlich, wie der Umstand, daß Spartacus und Lydia nach diesem Vorfall noch die ganze Nacht über im Lager bleiben, wo ihnen doch sicherer Tod droht.

Dies ist in kurzen Worten der Inhalt des vierten Aktes. In ihm tritt eine neue Person in den Vordergrund, Oenomaos, und sein Verhalten muß einer genaueren Prüfung unterzogen werden. Im dritten Akt ist er als Vermittler zwischen dem Heer und dem Spartacus aufgetreten. Er hat die Entfremdung des Feldherrn beobachtet und sucht ihn seinen Genossen näher zu bringen. Zuerst bittet er ihn, an dem Kultus der Sklaven teilzunehmen, dann warnt er ihn vor den Folgen seines Verhaltens. Anderseits hält Oenomaos das Heer im Gehorsam für Spartacus. Es ist anzunehmen, daß er die Größe des Thrakiers verehrt und doch dabei die Berechtigung der Wünsche der Sklaven einsieht. Er weigert sich, die ihm von Spartacus anvertraute Lydia dem Haß der Menge auszuliefern und er rettet die Römerin, als er den Feldherrn durch einen Boten in das Lager zurückruft. Und doch erschüttert ihn die Behauptung der Coronis, daß er die Urheberin des Verrates, den Spartacus an der

Sklavensache begeht, beschützt. Ursprünglich will er daran nicht glauben und doch beginnt er zu zweifeln:

Und mich,
Mich hätt' er auserseh'n, vor dem Verrat
Hier Wach' zu steh'n? Das wär' zu viel, das wär'
Mit Blut kaum . . .! Nur Gewißheit möcht' ich haben!
(S. 102.)

Als er Lydia sieht, wird er von Mitleid ergriffen: er warnt sie und will ihr zur Flucht verhelfen. Spartacus erscheint, und seine Lossagung macht bei Oenomaos den Zweifel zur Gewißheit. Als dann Coronis auf ihren Sohn losschlägt, sagt Oenomaos vor sich hin: „Die eig'ne Mutter hätte ihn erschlagen . . ." Jetzt ist die Tat beschlossen.

Der fünfte Akt ist der kürzeste von allen. In der ersten Szene gibt Crassus seine Absicht kund, dem Kriege mit einem Schlag ein Ende zu machen. Der wichtigste Grund für seinen Entschluß ist der Wunsch, Pompeius zuvorzukommen. (Vgl. Lessing, S. 28.) Im Lager der Aufständischen bereitet Oenomaos die Ermordung des Spartacus vor. Dann folgt eine Szene, in der Spartacus und Lydia versuchen, die unbeugsame Coronis zu versöhnen, aber vergeblich. Die Verschworenen stürzen herein und erschlagen den Spartacus. Lydia ersticht sich. Coronis wird wieder zur Mutter, als sie ihren Sohn sinken sieht, sie fleht ihn um Vergebung:

Was ist die Welt, was Rom? Um einen Laut
Von dir, der wie Verzeihung klingt, gäb ich
Jetzt alles. (S. 131.)

Crassus mit den Römern erscheint. Spartacus und Lydia werden würdig bestattet, Coronis aber muß dem

Triumphator nach Rom folgen. Sie ist jetzt die versöhnte, trauernde Mutter, sie ergibt sich widerstandslos in ihr Schicksal, indem sie das Trauerspiel mit den schon bekannten Worten beschließt.

Die Versöhnung der Coronis ist, wie ich schon früher hervorgehoben habe, sehr wichtig für das Verständnis der Stoffauffassung Koppel-Ellfelds. Die Liebe hat gesiegt, der Haß ist gebrochen. Coronis bittet den Spartacus um Verzeihung. Sie hat die Rachsucht geschürt, und nun zwingt sie der persönliche Kummer, ihr Lebenswerk zu verleugnen. Die Verklärung, die Spartacus durch die Liebe zu Lydia erlangt hat, sie wird bei seiner Leiche auch der Mutter zuteil. So retten sich die Hauptpersonen des Stückes vor dem Sturm der sozialen Bewegung, die die niedrigsten Instinkte in der Menge schürt, unter die Fittige des persönlichen Gefühls. Dasselbe im Bösen beobachten wir an Oenomaos. Solange er dem Spartacus als dem Führer mißtraute, suchte er noch einen Vergleich zustande zu bringen; als er persönlich sich beleidigt fühlt, sucht er an dem Fechter blutige Rache zu nehmen. Crixos, Oenomaos und Crassus stehen als Vertreter des gehässigen und herrschsüchtigen Begehrens beschämt da, während Lydia, Spartacus und Coronis in der Glorie der durch Qual erlangten Reinheit erscheinen. Dem sozialen Moment des Spartacusstoffes wird bei Koppel-Ellfeld kein veredelndes Prinzip derselben Kategorie entgegengestellt, sondern das persönliche Gefühl. Der Sklavenaufstand wird als ein Werk des Hasses dargestellt, welches durch die Liebe zertrümmert wird. Darum glaube ich behaupten zu dürfen, daß Koppel-Ellfeld sich oppositionell gegen das soziale Moment unseres Stoffes

verhält. Vorhin suchte ich darzutun, daß die Annahme einer anderen Auffassung in Anbetracht der Schilderung der Persönlichkeit des Spartacus unhaltbar ist. Spartacus ist aus eigener Schuld gefallen, und sein Verhängnis war, daß er, mit liebender Seele geboren, das Werk des Hasses unternommen hat. Seine edle Persönlichkeit ist siegreich geblieben, der Amor vincens triumphiert an den Trümmern seines Lebenswerkes.

Das Trauerspiel ist durch die nicht ganz einwandfreie Verschmelzung des sozialen Momentes mit dem persönlichen entstanden. Die von mir oben besprochenen Unebenheiten der Behandlung, die sich daraus ergeben, sind auch in der Technik des Dramas zu beobachten.

In dem Mittelpunkt der Handlung des ersten Aktes stehen Lentulus und Lydia. Beide sind frei vom Dichter erfundene Personen, und auch enthält der erste Akt von dem historischen Stoff nur die Tatsache der Flucht der Fechter. Lentulus, der hier als eine der Hauptpersonen auftritt, hat dann keinen Anteil an dem Verlauf der Ereignisse und wirkt nur als Zuschauer und als Bote. Der zweite Akt beginnt mit der Schilderung des nach der Geschichte nächsten Stadiums des Aufstandes, der Belagerung auf dem Vesuv. Die zweite und die dritte Verwandlung ist dagegen der Schilderung der persönlichen Verhältnisse der beteiligten Personen gewidmet. Zwischen dem zweiten und dem dritten Akt sind etwa zwei Jahre, die Dauer des Sklavenkrieges bis zur Aussendung des Crassus, verstrichen. Von dem Verlauf des Aufstandes erfahren wir nur so viel, als Gellius den Senatoren erzählt, d. h. von der Niederlage der Konsuln. Den ersten Teil dieses Aktes beherrscht das Auftreten des Crassus, der als

Hauptgegner des Spartacus sehr breit charakterisiert ist. Nun würde man glauben, daß Crassus in den Mittelpunkt der Handlung treten wird, es trifft ihn aber dasselbe Los, dem vorhin Lentulus zum Opfer gefallen ist: er bleibt bis zu Ende passiv. Die Ankunft des Lentulus im Senat erfolgt um einen Augenblick zu spät; er erscheint nämlich erst, nachdem Crassus zum Feldherrn ernannt worden ist, und sein Auftreten verliert dadurch jede Bedeutung sogar für das persönliche Lydiamotiv. Im zweiten Teil des dritten Aktes konzentriert sich die Handlung um das Paar Lydia und Spartacus. Den vierten Akt beherrscht Spartacus indem, Coronis und Oenomaos als Vertreter der ihm und seinem Glück feindlichen Richtung auftreten. Der zweite Teil des dritten Aktes und der vierte Akt gehören zusammen; sie sind durch keinen natürlichen Einschnitt, sondern durch ein künstliches technisches Mittel (s. oben) voneinander gesondert. Der fünfte Akt ist so arm an Handlung, daß sie sogar der zweifache Tod nicht beleben kann. Nach der starken Spannung des vorletzten Aktes siecht das Trauerspiel im fünften langsam dahin.

Die bewegte Handlung des ersten Aktes, des zweiten Teiles des zweiten und des dritten, wie diejenige des vierten Aktes wird durch die Anwendung mancher glücklichen Redewendung sehr wirksam. Die Sprache des Trauerspiels, ohne die philosophische Tiefe derjenigen Lessings oder den poetischen Reichtum derjenigen Grillparzers zu erreichen, ist nicht arm an bühnenwirksamen Pointen. Der fünffüssige Jambus wechselt mit Prosa, so hat denn auch Koppel-Ellfeld diese von Shakespeare geerbte Unart beibehalten.

„Die Patrizierin“ von Richard Voss[1]) wurde zuerst am Stadttheater in Frankfurt a. M. den 13. Mai 1881 und am Viktoria-Theater in Berlin den 5. November desselben Jahres aufgeführt. Schon die Wahl des Titels beweist, daß nicht Spartacus, sondern eine Frau in dem Mittelpunkt der Handlung steht. Es ist eine Römerin, Metella, die Gattin des Crassus, die dem Bruder des Spartacus das Todesurteil einst gesprochen und auf diese Weise dazu mittelbar beigetragen hat, daß der Thrakier die Fahne des Aufstandes erhebt; dann rettet sie im Zirkus den Spartacus vor dem Tode, und endlich hetzt sie ihren Gemahl gegen den Fechter auf und hat also die Schuld an dessen Untergang. Mit Ausnahme der prologartigen ersten Szene des ersten Aktes wird uns die nächste Umgebung des Helden gar nicht vorgeführt. Die Handlung bewegt sich unter den Römern, und wir lernen vor allem nur ihre Stellung dem Aufstande gegenüber kennen. Das soziale wie das historische Moment des Stoffes hat der Dichter nur als Hintergrund für die Liebestragödie verwertet. Die Tragödie dieser Liebe besteht aber nicht, wie bei Koppel-Ellfeld, in dem Konflikt zwischen dem persönlichen Gefühl und der Aufgabe des Freiheitshelden, sondern in der schwankenden Stellung, die Spartacus zwischen zwei Frauen einnimmt. So ein freies Schalten mit der historischen Überlieferung begegnet uns hier in der Geschichte des Spartacusstoffes zum ersten Male. Das soziale Moment rächt sich jedoch für diese Vernachlässigung. Daß

[1]) Drei Ausgaben dieses Werkes sind mir bekannt. Die Patrizierin. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1881. — Dasselbe Reclams Universalbibliothek. — Dramen (D. Patr., Luigia San Felice, D. Mohr des Zaren). Frankfurt a. M. 1893.

es keine leichte Aufgabe ist, die volle Verinnerlichung unseres Stoffes dramatisch durchzuführen, das haben wir schon am „Spartacus" von Koppel-Ellfeld gesehen, wo die Verschmelzung des sozialen Momentes mit dem persönlichen erhebliche Unebenheiten aufweist. Diese Disharmonie klingt in der „Patrizierin" noch greller, da sich Voss von der historischen Vorlage gänzlich trennen wollte. Die Herrschaft des persönlichen Momentes geht hier so weit, daß die Phasen des Liebesverhältnisses den Gang der geschichtlichen Ereignisse leiten. Der Bau des Dramas ist aber nicht fest genug, um jede äußere Stütze entbehren zu können, und wo es an der inneren Motivierung fehlt, dort wird sie aus dem historisch-sozialen Moment des Stoffes geholt. Dies wirkt auf die künstlerische Einheit der Dichtung sehr nachteilig.

Die Schwierigkeit, sich ein Urteil über die „Patrizierin" zu bilden, besteht darin, daß ihr übermäßiger Reichtum an Effekten geeignet ist, den kritischen Sinn zu trüben. Damit erklärt sich das Lob, das man so gerne dieser Tragödie zollt.[1]) Der Aufsatz von Pach ist aber ganz oberflächlich gearbeitet, und die viel tiefere und geistreiche Charakteristik von Grotthuß ist doch nur ein Überblick, keine erschöpfende Untersuchung; so daß diese beiden Kritiker sich von dem ersten Eindruck nicht befreit zu haben scheinen. Anderseits sind die Urteile der Gegenpartei vielleicht zu kategorisch in ihrer Schärfe. Abgesehen von der leidenschaftlich einseitigen Meinung

[1]) O. Pach. R. Voß. Literaturbilder fin de siècle (A. Breitner) Leipzig 1898, Bd. 3, S. 77 ff. J. E. Grotthuß. Probleme und Charakterköpfe. Stuttgart 1898 S. 178 ff.

Bleibtreus[1]), nennt auch A. Bartels das Stück „unerträglich".[2])

Die erste Szene des ersten Aktes bewegt sich in einer Atmosphäre, die von derjenigen der übrigen Tragödie so verschieden ist, daß sie als Prolog aufzufassen und besonders zu behandeln ist. In der dem Tage der großen von Crassus in Capua veranstalteten Gladiatorenspiele vorangehenden Nacht versammeln sich die Fechter im Zirkus, um über ihre Lage zu beraten. Spartacus ergreift das Wort und fordert die Anwesenden auf, die Fahne des Aufstandes zu erheben. Crixus aber spricht den Verdacht gegen Spartacus aus, daß er nicht sowohl Freiheit für die Sklaven, als Herrschaft für sich selbst erstrebe; Crixus möchte dagegen für die Fechter „Weiber, Beute, Gold" erstreiten, er verhöhnt den bescheidenen Wunsch des Thrakiers, bloß Freiheit zu erkämpfen und sie, wenn nötig, mit dem Tode zu bezahlen. Als er jedoch nach den Mitteln zur Ausführung des Befreiungswerkes befragt wird, und nichts anderes als das Warten vorzuschlagen weiß, ist es um seine kurze Popularität geschehen. Da spielt er seinen letzten Trumpf aus, indem er das Geheimnis der fürstlichen Abstammung des Spartacus enthüllt. Dieser gesteht sie ein, findet aber beredte Worte, um die Sklaven von seiner vollständigen Zugehörigkeit zu ihnen zu überzeugen. Er erwähnt auch den Tod seines Bruders in der Arena (dessen Bedeutung für die Handlung uns erst später

---

[1]) C. Bleibtreu. Revolution der Literatur. Leipzig 1886, S. 26, 45.

[2]) A. Bartels. D. deutsche Dichtung d. Gegenwart. Die Jungen u. d. Alten. Leipzig 1900, S. 192 f.

klar werden soll). Als er dann, von seinem persönlichen Haß geführt, die Rachsucht der Fechter geschickt gegen den Crassus und seine Gattin zu wenden versteht, als gegen die Urheber ihres ganzen Elends, hat er die Verschworenen vollends auf seiner Seite. Die Einzelheiten des Plans werden besprochen, und Spartacus bedingt sich als Belohnung die Gunst, Metella selbst töten zu dürfen, aus. Unter den begeisterten Freiheitsrufen der Fechter geht die Sonne auf, und sie zerstreuen sich, um sich für den kommenden Tag zu rüsten.

Die besondere Stellung, die ich dieser ersten Szene im Trauerspiel einräume, läßt sich dadurch begründen, daß wir sonst kein einziges Mal unter die Aufständischen geführt werden. Crixus, der hier die dem Spartacus entgegenarbeitende Richtung zu verkörpern hat, tritt auf der Bühne nicht wieder auf. Außer dem Aufstandsmotiv wird hier das feindliche Verhältnis des Spartacus zu der Metella angedeutet; auch seine Liebe zu der Sklavin Hero wird erwähnt, indem er dem Scipio den Auftrag an sie gibt, ihn am nächsten Abend zu erwarten. Hauptsache aber ist die Rivalität zwischen dem Spartacus und dem Crixus, die für den weiteren Verlauf der Handlung unseres Trauerspiels keine Bedeutung hat. So ist denn diese Szene, die uns auf ein sonst von der Tragödie nicht gestreiftes Gebiet führt (der Umstand, daß dann, wie wir hören, Crixus in der Arena mit Spartacus kämpft, ihn besiegt, ihn aber n i c h t tötet, hat hier nichts zu bedeuten) und dabei nur Keime der später zu entwickelnden Motive in sich trägt, nicht als natürliche, mit dem Ganzen organisch verbundene Exposition zu betrachten. Hier hören wir den ersten falschen Akkord: diese Szene ist für den

Verlauf des Aufstandes von Wichtigkeit, für die Liebestragödie, die den Inhalt des Werkes ausmacht, ohne jegliche Bedeutung.

Die Sklavinnen des Crassus, unter ihnen die Geliebte des Spartacus, Hero, und die Freunde des Lucullus, Tullius und Claudius, erscheinen, um die Sitze für die hohe Herrschaft vorzubereiten und zu schmücken. In dem unbefangenen Gespräch der Anwesenden entwickelt sich nun die eigentliche Exposition des Trauerspiels. Es wird von dem Charakter des Crassus berichtet und von seiner aus der Geschichte bekannten Stellung in Rom. Claudius stimmt hier den Ton der ironischen Bewunderung an, in dem mehrere Personen unserer Tragödie von Rom und seiner Größe sprechen. Er preist die mit Gold erworbene Macht des Prätors, seine Gunst bei dem Volke, die Achtung des Senats für ihn; er gedenkt des Lorbeers, den Crassus unter Sulla geerntet hat; außerdem besitze er noch die schönste Frau Roms, die ihm aber doch nicht gehöre. Metella kenne die Liebe überhaupt nicht; sie sei „Königin“:

> Tut sie doch,
> Als sei das große Römerreich ein Schemel,
> Grad gut genug, daß sie den Fuß drauf stellt.[1])

Wir lernen die Griechin Hero kennen, die sich in Todesangst vor dem bevorstehenden Kampf des Spartacus verzehrt. Sie ist ein zartes, liebevolles Wesen; sie wandert durchs Leben wie im Traum und sieht ihre ganze Welt in dem geliebten Manne.

---

[1]) R. Voß. Die Patrizierin (Reclam) S. 21.

Crassus kommt mit Metella und Lucullus, dem Fest beizuwohnen. Von diesem Augenblick an spielt sich doppelte Handlung ab: die eine in der Loggia des Prätors, also vor unseren Augen auf der Bühne, und die zweite unten im Zirkus, von der uns die ganze Zeit hindurch berichtet wird, die aber zum Schluß des Aktes überhand gewinnt. Metella ist aus Laune in der Kleidung der Vestalinnen erschienen; dies ruft die Unzufriedenheit des Crassus hervor, von der seine stolze Gattin keine Notiz zu nehmen geruht. Sie streckt sich auf dem Ruhebett weit von der Brüstung des Amphitheaters, und läßt Hero plaudern. Diese erzählt von ihrer Heimat, von den Olympischen Spielen, bei denen Spartacus zweimal gesiegt habe. Sie verbirgt so ungeschickt ihre Unruhe um den Helden, daß Metella bald ihr Geheimnis errät. Von Crassus und Lucullus, die an der Brüstung stehen, erfahren wir, daß sich unten im Zirkus das Volk versammelt hat und daß man mit dem Beginn nur noch auf die Vestalinnen wartet. Dies empört die stolze Metella, und sie muß sich von der Hero über das hohe Amt und das Begnadigungsrecht der Priesterinnen belehren lassen. Sie besinnt sich auf das Kleid, das sie heute trägt, und träumt von der Macht, die ihr dieses gewährt.

Lucullus, der jetzt der Metella Gesellschaft leistet, macht ihr eine Liebeserklärung, die mit höhnischer Gleichgültigkeit beantwortet wird. Unten in der Arena hat Spartacus seinen Gegner niedergeschlagen. Metella kommt an die Brüstung, um den Sieger zu sehen; sie fährt aber in höchster Aufregung auf, als sie den Spartacus erblickt. Das Volk verlangt den zweiten Kämpfer für den Thrakier; bevor noch Crassus Zeit hat, dem auf Be-

fehl wartenden Hauptmann zu antworten, läßt Metella im Namen ihres Gemahls die Bitte des Volkes gewähren. Nun fechten Crixus und Spartacus miteinander. Der Gallier schlägt seinen Gegner nieder, und das Volk verlangt dessen Tod, da er auch den Marcell umgebracht hat. In diesem Augenblick erscheint Metella wieder an der Brüstung in ihrer Tracht der Vestalin und ruft mit lauter Stimme: „Nein, sag ich, nein!“ Das Erstaunen macht alle starr. Spartacus benutzt diesen Moment der allgemeinen Bestürzung, und das blutige Werk beginnt. Eine ungeheuere Verwirrung entsteht im Zirkus. Aus der Loggia des Prätors stürzen alle außer Metella hinaus. Spartacus dringt mit gezückter Waffe ein.

Spartacus:
Mein bist du, Weib — so stirb!

Metella:
Stoß zu! stoß zu!

Spartacus (erhebt den Dolch, erkennt die Vestalin):
Ihr ew'gen Götter, schützt mich, die Vestalin!
(Der Dolch entsinkt seiner Hand.) (S. 35.)

Die Gruppierung der handelnden Personen in diesem ersten Akt ist die folgende: Spartacus und Hero bilden das liebende Paar; Metella ist Gattin des Crassus, ohne ihn zu lieben; sie wird von Lucullus umworben, von Tullius schüchtern verehrt, von Spartacus glühend gehaßt. Spartacus macht auf sie einen starken Eindruck, den Grund dafür werden wir erst im zweiten Akt erfahren. Warum Metella den Spartacus der Gefahr des zweiten Kampfes aussetzt, um ihn dann vor dem Tode zu retten, dies bleibt uns überhaupt verborgen. Auch ver-

stehen wir nicht, warum Spartacus das Weib des Prätors verschont; soll denn sein Haß beim Anblick der Tracht der römischen Priesterin verstummen? . . . Die Deutung, die Metella diesem Verhalten des Fechters gibt, werden wir im zweiten Akt erfahren, für den Zuschauer ist aber auch diese nicht überzeugend genug. Die Zahl der Unklarheiten dieser Art vermehrt sich noch erheblich in den folgenden Akten. Es wird hier stets auf spannende Effekte abgezielt; die große Theatergeste und das hochtönende Wort machen sich auf Kosten der inneren Folgerichtigkeit und Harmonie breit.

Der zweite Akt spielt am Abend desselben Tages. Wir folgen aber nicht den Sklaven in ihr Schicksal, sondern werden in das Haus des Crassus geführt. Im Atrium erwartet Hero den Spartacus, Metella erscheint, und in dem jetzt folgenden Gespräch der beiden Frauen entpuppt sich die Herrin als Rivalin der Hero um die Liebe des Fechters. Um ihr inneres Fieber durch Ablenkung der Gedanken niederzukämpfen, läßt Metella die Sklavin die Geschichte der Priesterin Hero erzählen. Die Griechin spricht mit Mühe in ihrer Todesangst, daß Spartacus von dem Licht, daß die Patrizierin anzuzünden befahl, verführt, ja nicht erscheine. Sie läßt sich von ihren eigenen Worten so weit hinreißen, daß sie fast besinnungslos gesteht, daß Spartacus bald kommen soll. Die Überlegenheit der Römerin bewirkt es also zum zweiten Male, daß Hero sich ihr in die Hände liefert. Metella entschließt sich sofort, diese Schwäche der Rivalin auszunützen: sie befiehlt ihr, die vorhin ausgelöschte Lampe wieder anzustecken, heißt sie fortgehen und droht ihr und ihrem Geliebten mit dem Tode, wenn sie sich nur mit einem Laut

bemerkbar macht. Als nun Spartacus erscheint und anstatt Hero die Metella vorfindet, zückt er zum zweiten Male den Dolch gegen die Patrizierin in dem Glauben, sie habe die Sklavin getötet. Jetzt folgt eine lange Auseinandersetzung zwischen Metella und Spartacus, die den zweiten Akt bis zum Schluß ausfüllt. Diese Szene ist durch einen Einschnitt (Heros Lied) in zwei Teile gegliedert: im ersten spricht Metella, während Spartacus fast ganz passiv ihre Rede anhört; im zweiten werden die Rollen vertauscht. Metella knüpft an den Vorgang im Zirkus an, indem sie behauptet, daß Spartacus nicht durch den Anblick des priesterlichen Gewandes an der Ausführung der so erwünschten Rache an der Patrizierin verhindert wurde, sondern daß er vor dem Gefühl der inneren Zugehörigkeit zu ihr erbebte. Sie bekennt ihre heiße, leidenschaftliche Liebe zu dem Helden Spartacus. Er habe das Joch der Knechtschaft durchbrochen, auch sie wolle frei ihm gegenüberstehen:

> Ich bin, was du gewesen bist: bin Sklavin,
> Ich werde, was du wardst: mein Eigentum.
> Hinweg, du knechtisch schmachvoll Diadem,
> Ich reiß' dich ab, du meine Dornenkrone!
> Frei bin ich, frei, wie du! (S. 47.)

Im Wahnsinn der Verzückung richtet jetzt Metella den Dolch gegen ihre eigene Brust. Spartacus fällt ihr aber in den Arm, sie „gleitet an seine Brust" und „überläßt sich ihm". In der darauffolgenden Pause ertönt plötzlich von draußen das von der Hero wehmütig gesungene Lied der Sappho von der Einsamkeit. Spartacus rafft sich auf und stößt Metella mit Hohnlachen von

sich. Jetzt ergreift er das Wort und erinnert die Patrizierin an die Umstände, unter welchen sie einander zum ersten Male begegnet waren. An ihrem Hochzeitstage kämpfte Spartacus in der Arena, und sein Gegner war sein einziger geliebter Bruder. Als dieser gefallen war und das Volk stürmisch Begnadigung für ihn verlangte, da sprach Metella: „Nein!“, und der Jüngling mußte verbluten. Als aber dann Spartacus sich mit eigener Hand umbringen wollte, und sein Blick auf die Loggia des Prätors fiel, da sah er Metella hochaufgerichtet sich mit ihren Augen in die seinigen bohren:

> Da mußte meines Bruders Geist denn doch
> Ohne den meinen in den Hades schwanken.

Metella beschwört nun Spartacus, nicht zu glauben, daß sie mit Willen seinen Bruder zum Tode verurteilt hat: sie habe, als sie „Nein“ sagte, nur eine widerwärtige Vision abzuwehren gesucht; und als sie dann Spartacus gesehen hatte, so wäre in ihr die erste Liebe aufgegangen: sie habe dort unten in der Arena den Mann, den Helden, dem sie ihr ganzes Gefühl schenken könnte, zum ersten Male erblickt. Spartacus will sie nicht anhören; er eilt fort mit den folgenden Worten:

> Patrizierin, auf dich
> Hinweisend, weis' ich hin auf Rom: in dir
> Steht Rom vor mir! Patrizierin, ein Weib,
> Zu dem die Welt als einer Göttin betet,
> Und das doch nur, glaub' mir's, Hetäre ist.
> Fahr' nicht so auf. Denn hab' ich dich beschimpft . . .
> Hier ist ein Dolch: tu, was Lucretia tat! (S. 53.)

In diesem Akt haben wir die Vorgeschichte des Verhältnisses der Metella zu Spartacus kennen gelernt. Wir wissen nun, daß er allen Grund hat, die Römerin, die ihn vergöttert, zu hassen und zu verachten. Sein Verhältnis zu Hero dagegen, das schon im ersten Akt mit so deutlichen Umrissen gezeichnet war, wird auf einmal unklar. Man kann zur Not die von Spartacus angegebenen Gründe hinnehmen, warum er die Griechin im verhaßten Hause des Crassus vorläufig gelassen hat: weil er aus Rücksicht auf ihre Zartheit sie zuerst auf die Gefahren des Lebens mit ihm vorbereiten wollte. Warum er aber im Augenblick, als Metella durch Zufall in seinen Armen ruht, seine Liebe zu Hero für abgetan hält? Liebt er schon Metella? Nein. Dies bezeugen, abgesehen von seinem Verhalten in dieser Szene, auch seine Worte im vierten Akt. (Vgl. S. 173.) Wenn er sie aber nicht liebt, warum läßt er seine Geliebte in den Händen der Römerin, wo ihr doch sicher Gefahr droht? Wir erfahren nachher, daß der Palastsklave Scipio, der nächste Freund des Spartacus, zu den Aufständischen entkommen ist, warum hat er Hero nicht mitgenommen, da er sie doch heimlich liebt? Diese beiden Männer haben die Sklaven befreit und die ihnen am nächsten stehende Sklavin Hero verlassen. Dies ist der erste Widerspruch. Wenn aber Spartacus die Metella noch nicht liebt, was bedeutet der von ihm erzählte Umstand, daß einst der einzige Blick der Patrizierin genügte, um seine Absicht, freiwillig in den Tod zu gehen, zu vereiteln? Man muß annehmen, und dies scheint die Absicht des Dichters zu sein, daß Spartacus in jenem wie in diesem Falle unter dem Einfluß der noch unbewußten Liebe zu Metella handelt. Da aber Spartacus in

der Patrizierin das Sinnbild Roms sieht, so ist er vielleicht auch an Rom durch heimliche Verehrung gebunden: wenn sein so stark und so oft betonter Haß zu der Gattin des Crassus nur eine Redensart ist, so kann es ebenso gut seine ganze Empörung gegen die römische Republik sein; das Motiv der unbewußten Liebe kann in seiner Anwendung auf ein junges unerfahrenes Mädchen als angebracht erscheinen, von einem reifen Mann, der den großen Geist eines Freiheitshelden besitzen soll, verlangt man mehr Selbstbewußtsein. Außer den obigen Widersprüchen befremdet noch der Umstand, daß sich Spartacus an diesem Abend noch in Capua befindet; wie durfte er die Aufständischen verlassen, um seine Herzensangelegenheit zu ordnen? Aus dieser Betrachtung ergibt sich, daß der zweite Akt kaum etwas mehr als die Fortsetzung der in dem ersten begonnenen Exposition bringt. Die in den letzten Szenen des ersten Aufzuges in Gang gesetzte Handlung ist im zweiten ins Stocken geraten. Das statische Moment der Stellung des Spartacus zwischen zwei Frauen, der einen mit „echt weiblicher", und der anderen mit „dämonischer" Natur füllt den zweiten Akt

Der dritte Aufzug spielt nach zwei Jahren im Hause des Crassus zu Rom. Lucullus, der das üppige Leben der Stadt den Mühen des beschwerlichen Feldzuges gegen Mithridates vorzieht, kommt zu Besuch. Crassus bespricht mit seinem Geheimschreiber die Geschäfte und Metella läßt sich von der Hero schmücken, wobei sie die Sklavin mit einer absichtlichen Rücksichtslosigkeit behandelt.

Eine unruhige Volksmenge wälzt sich heran, und gleich darauf tritt Cicero, als ihr Vorredner, in das

Atrium. Mit der Einführung Ciceros, der die fünf folgenden Szenen beherrscht, hat Voß dem historisch-sozialen Moment des Stoffes den Tribut gezahlt. Es ist hier die einzige Stelle der Tragödie, wo dieses Moment behandelt und nicht nur als Aushilfe gebraucht wird. Der berühmte Redner erzählt mit witzigen, rhetorischen Zutaten die Geschichte des Sklavenkrieges während der verflossenen zwei Jahre und berichtet von der stets wachsenden Macht des Spartacus.

Auf die Frage des Crassus, welche Kraft Rom den Aufständischen entgegenstellen kann, antwortet Cicero:

O Rom ist stark,
Ist riesenstark! Rom macht die Fünfzigtausend
Wieder zu e i n e m Mann, doch, Prätor, höre:
Der e i n e Mann ist ein Verzweifelnder,
Der, dafür sorgte Rom! nichts zu verlieren,
Doch alles zu gewinnen hat, denk' alles! . . . .
. . Prätor, die Hand auf's Herz — wenn sie nun martern,
Wie sie gemartert wurden, wenn sie kreuzigen,
Wie sie gekreuzigt wurden! . . .
Ich rufe mehr, ruf': Rom!
Rom! Deine Hand auf's Herz — 's ist grauenvoll,
Jedoch es ist gerecht! (S. 65.)

Crassus und Lucullus entfernen sich, um, wie Metella sagt, „einander die unwillkommene Glut hinwegzufächeln", die Cicero mit seiner Rede in ihre Adern gegossen hat. Metella und Cicero bleiben im Saale zurück.

Um der treu liebenden Hero weh zu tun, fordert Metella den Cicero auf, von den Greueln, die die Sklaven verübt haben, woran doch Spartacus die Schuld trage,

zu erzählen. Cicero betont jedoch, daß der Thrakier edel ist und daß es nur nicht in seiner Macht liegt, die rohe Schar zu bändigen. Dann bittet ihn Metella, ihr zu sagen, wie er in der Versammlung reden würde, um den Römern den Kampf mit den Sklaven ans Herz zu legen, und Hero soll seine Worte mit Zitherspiel begleiten. Aber anstatt, wie Metella es hoffte, die Sklaven zu verleumden, spricht Cicero in starken begeisterten Ausdrücken von dem kläglichen Zustand der Republik, von der Trägheit der Patrizier, von dem Servilismus des Volkes. Trotz der Aufforderung der Metella will er jedoch diese Rede im Senat nicht wiederholen. Er fürchte das Los des Demosthenes, der zu groß für seine Zeit war; es gebe doch so schöne Dinge auf der Welt, für welche es sich zu leben lohnt, und sie wären ja alle für ihn verloren, wenn die römischen Bürger seine wirkliche Größe ahnten:

Drum bin ich groß und laß Demosthenes,
Drum bin ich klein und bleibe Cicero.
Dann denk ich doch, daß Rom so gütig ist,
Und läßt zum alten guten Mann mich werden,
Der fromm und fett und feist gerührt versichert,
Es sei doch eine wunderschöne Welt. (S. 70.)

Als nun Crassus und Lucullus hereinkommen, und der Prätor sich bemüht, den Cicero zu überreden, im Senat das Wort zu ergreifen, entschuldigt sich dieser damit, daß er zu einem großartigen Gelage eingeladen sei und es ja nicht versäumen möchte. Darauf entfernt er sich mit Lucullus. In der letzten Szene dieses Aktes (Crassus und Metella) beginnt erst von neuem die bisher ruhende Handlung, da Metella tätig in sie eingreift. Von dem

Wunsch, Spartacus zu stürzen, beseelt, sucht sie mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln Crassus dazu zu bewegen, dem Feldzug gegen die Sklaven vorzustehen. Vor allem ruft sie den Neid ihres Gatten gegen Pompeius wach, indem sie den Rat gibt, diesen aus Spanien kommen zu lassen. Dann verspricht sie dem Crassus ihre Liebe als Belohnung für den Sturz des Fechters:

> . . . sein Herzblut, Feldherr;
> Dann, hör' mich wohl! Für jenes Sklaven Herzblut
> Geb' ich dir meines! . . . Mein Sieger, mein
> Gemahl, dann bin ich dein! . . . (S. 74.)

Sie betont, daß Spartacus, indem er das Sklaventum zu vernichten trachtet, eigentlich gegen ihn, den Crassus, vorgeht. (Vgl. Lessing.) Sie schreckt nicht davor zurück, dem Prätor die römische Krone in Aussicht zu stellen. Nun aber ist der Ehrgeiz des Crassus erwacht: er gibt lange von ihm gehegte Pläne kund, die nicht minder kühn sind, als diejenigen seiner Gemahlin. Er empfängt von Metella denselben Dolch, den ihr Spartacus vorhin zugeworfen hat, und eilt in den Senat, um sich zum Feldherrn ernennen zu lassen. Metella bleibt allein und frohlockend antwortet sie jetzt auf die Beleidigung des Fechters:

> Du fragtest, Sklav, das Weib des Marcus Crassus
> Nach seinem Kaufpreis — er ist Spartacus. (S. 77.)

In diesem dritten Akt, trotzdem Spartacus abwesend ist, bleibt seine Stellung zwischen den beiden Frauen Hauptsache. Die leidende, unglückliche Hero, welche die glänzenden Vorschläge des mächtigen Römers Lucullus ablehnt, und die wild hassende Metella führen einen ungleichen Kampf miteinander. Hero ist noch immer voll

Hingebung für den Geliebten, obwohl er sie verlassen hat; Metella liebt ihn auch, hat aber das quälende Gefühl der beleidigten Eigenliebe nicht verwinden können. Hero beugt sich vor dem Helden und freut sich über seinen Erfolg; Metella, je mehr sie durch das Geschehene zur Achtung für den Thrakier getrieben wird, desto glühender wünscht sie seine Vernichtung. Um den Cicero, der über den Spartacus und seine Taten gerecht urteilt, stehen zwei Frauen, von denen jede durch das Prisma ihres Gefühls den Helden betrachtet. Hero hat eine kurze Geste der Selbstständigkeit, als sie sich mit den von der Patrizierin verschmähten Rosen schmückt, um den Triumph der Sklaven zu feiern, diese aber schwingt sich jetzt zur Rolle der gefährlichsten Gegnerin des Spartacus auf, indem sie den Crassus gegen ihn aufhetzt. Der springende Punkt in der Handlung des dritten Aktes besteht darin, daß Metella tätig in den Gang der Ereignisse eingreift. Die leidende Hero und die rachsüchtige Patrizierin beherrschen die Handlung. In der Persönlichkeit Ciceros wird uns die Verschmelzung der wahrhaften Größe mit der sybaritischen Schwäche geschickt vorgeführt. An Crassus lernen wir seinen grenzenlosen Ehrgeiz kennen, sonst aber bleibt er Werkzeug in der Hand seiner Gemahlin.

Im vierten Akt folgt die Austragung des Kampfes der Metella mit Hero. Die Patrizierin befindet sich in ihrem Zelt an der Küste zwischen Capua und Rom, wahrscheinlich im Lager des römischen Heeres. Es wird ihr die Botschaft von Crassus gebracht, daß Spartacus den von ihm errichteten Wall durchbrochen hat und gegen Rom vorrückt, und sein Wunsch, sie möge ihm in das neue Lager

folgen. Metella widersetzt sich diesem Befehl und erklärt, daß sie vor den Sklaven nicht fliehen werde. Da erfährt sie, daß ihr persönlich Gefahr droht: man hat bei dem gefangenen Scipio einen Aufruf des Spartacus an seine Truppen gefunden, in dem es heißt, daß bei der Plünderung Roms Metella zu schonen sei, weil sie dem Feldherrn gehöre. Diese Nachricht entfesselt in der Brust der Patrizierin einen Sturm der miteinander streitenden Gefühle:

Weh, ich muß hassen,
Wie nie ein Weib gehaßt! Wo ich dich liebe,
Wie nie ein Weib geliebt! (S. 81.)

Jetzt ist der Tod der Hero beschlossen. Metella ruft sie herein und heißt sie den Giftbecher leeren. Die Griechin gehorcht, aber vorher noch spricht sie sich alles von der Seele weg. Es ist das einzige Mal, wo diese beiden nicht wie Sklavin zur Herrin, sondern wie zwei gleiche Menschen miteinander reden. Auf die verachtungsvolle Äusserung Metellas, daß Spartacus die Hero wie eine Dirne behandelte, antwortet die Griechin mit der Beschreibung der Szene zwischen Metella und Spartacus im zweiten Akt. Sie schließt:

Wohl! Metella,
Du, Weib des Marcus Crassus, Buhlerin,
Von Spartacus verachtet und verschmäht,
Dies trink ich dir! (S. 88.)

und leert den Becher. Metella ruft Scipio und befiehlt ihm, „den Triumphator Roms" mit der Leiche der Hero zu begrüßen. Scipio bemüht sich um die sterbende Hero, die in Todesphantasien mit Spartacus zu sprechen glaubt.

und geleitet sie hinaus. Metella fängt schon an, ihre Tat zu bereuen, als plötzlich Spartacus in ihrem Zelt erscheint. Er ist jetzt ganz verwandelt: er sinkt der Patrizierin zu Füßen und gesteht ihr seine leidenschaftliche Liebe:

Wie's geschah,
Wie's kam, wie's ward —
Frag' nicht: ich weiß es nicht! (S. 93.)

Als Metella ihm den Aufruf vorhält, beruhigt er sie mit dem Geständnis, er habe ja nicht erlauben können, daß sie irgendeinem rohen Soldaten von seiner Schar in die Hände fiele. Nun folgt eine Liebesszene, in der Töne einer an Wahnsinn grenzenden Leidenschaft erklingen. Die aus einem Nebenraum kommende Stimme Scipios weckt den Spartacus aus der Verzückung auf. Bald darauf erscheint jener, und die Bahre mit der toten Hero wird hereingetragen. Scipio richtet bei dem Thrakier den „Gruß" der Metella aus und beschuldigt ihn des Verrates, den er in den Armen der Patrizierin an dem Freiheitswerk begeht. Spartacus steht an der Leiche und bei ihrem Anblick erlangt auch er die Erkenntnis seines Treubruchs, aber merkwürdigerweise nicht an der Hero, sondern an der Sache der Freiheit. Er reißt sich von der flehenden Metella los und stürzt in die letzte Schlacht. Die Frau des Prätors wird von dessen Leuten nach Rom abgeführt.

Der Tod Heros bildet den Mittelpunkt dieses Aktes. Bis zu diesem Augenblick beobachten wir die Steigerung des feindseligen Gefühls der Metella dem Spartacus

gegenüber. Ihr Haß ist aber nur Produkt ihrer Liebe, so daß sie in der Hingebung, mit der sie dann den Helden begrüßt, sich konsequent bleibt. Spartacus dagegen erscheint ganz verwandelt, als er zu den Füßen der Patrizierin sinkt. Wir müssen uns mit seiner oben zitierten Äußerung begnügen, daß er selber nicht weiß, wie diese Liebe über ihn gekommen sei. Für diese Unwissenheit des Helden wie des Zuschauers müssen wir den Dichter verantwortlich machen. Es kommt hier aber ein neues Moment der Stoffauffassung in Betracht, welches geeignet ist, Bedenken zu erregen. Wir erfahren erst am Schluß des Aktes, daß die Liebe des Spartacus zu Metella als Verrat an seinem Freiheitswerk zu deuten ist. Dies würde davon zeugen, daß Voß das Historisch-Soziale des Stoffes nicht nur als einen interessanten Hintergrund für die Liebestragödie gebrauchte, sondern ihm eine größere Bedeutung zumaß. Wenn man aber das Verhältnis dieses Momentes zu den Phasen der Beziehungen des Heldenpaares zueinander, wie es sich in dem Stück entwickelt, von diesem Standpunkte aus prüft, so ergeben sich unüberwindliche Widersprüche. Es wurde oben festgestellt, daß Spartacus am Schluß des zweiten Aktes die Metella haßte und verachtete. Was dann in seiner Seele vorging, davon wissen wir nichts, da er abwesend war, und nachher ist er nicht imstande, uns darüber aufzuklären. Wir haben dagegen gesehen, wie Metella alle ihre Kräfte aufgeboten hat, um den Niedergang des Spartacus herbeizuführen; sie tat dies unter dem Einfluß der auf ihr lastenden Beschimpfung. So hat denn Spartacus seinen Sturz mit der Verachtung, welche er der Metella entgegengebracht hat, vorbereitet. Danach geht er nicht an der

Liebe, sondern an seinem Haß zugrunde. Indem er sich der Metella (im vierten Akt) liebevoll nähert, kann er damit dem Freiheitswerk nicht mehr schaden. Dieses wurde schon der Vernichtung in dem Augenblick geweiht, als Crassus sich an die Spitze der römischen Legionen gestellt hat; sonst hätte der zweite Akt keinen Sinn. Crassus aber hat den Feldzug unter dem Druck seiner Gattin unternommen. Kurz, Spartacus schwankt zwischen der Liebe zu zwei Frauen; die Wechselwirkung zwischen diesem Motiv und dem Verlauf des Aufstandes wird aber im vierten Akt auf einmal gänzlich umgedeutet. Der Dialog an der Bahre Heros ist ein zufälliger Gedanke des Dichters, der weder eine Erklärung noch eine Begründung des inneren Zusammenhanges des Trauerspiels bietet; im Gegenteil verursacht er Verwirrung. So wissen wir denn nicht, warum Spartacus Metella, welche er liebt, verläßt (die Ermordung Heros könnte der Grund sein, wird aber gänzlich zur Seite geschoben), ebensowenig wie das, warum er dasselbe in Hinsicht auf Hero getan. In keinem von den beiden Fällen läßt sich dieses Verhalten des Spartacus mit seiner Aufgabe des Freiheitshelden in Verbindung setzen. Eine unmotivierte Andeutung genügt in einem dramatischen Werk, wo man innere und äußere Handlung zu verlangen berechtigt ist, nicht. Soeben haben wir gesehen, wie Voß mit den Fetzen des historischen Stoffes die Löcher in dem dramatischen Gewand seiner Dichtung flicken möchte. Dieses Bestreben geht noch weiter. Im vierten Akt ist die tragische Katastrophe geschehen: Hero ist tot, und Metella wird von Spartacus abgestoßen. Das Liebesdrama ist zu Ende. Nun aber fühlt

sich der Dichter verpflichtet, den Ausgang des Sklavenkrieges zu schildern. Dabei verfolgt er eine Absicht, die der Geschmacksrichtung des römischen Volkes verwandt ist. Dieses verlangte stets im Zirkus mehr Blut, was bei einem Dramatiker ungefähr so viel bedeutet wie: die effektvolle Schlußszene mit dem Leichengeruch. Darum müssen wir den letzten Akt über uns ergehen lassen.

Der fünfte Aufzug spielt im Hause des Lucullus zu Rom. Auf der Terrasse erscheint dieser mit seinen Freunden Tullius und Claudius. Aus dem Gespräch erfahren wir, daß Crassus die Sklaven besiegt hat und daß er bald seinen Triumpheinzug feiern wird, dessen Weg zu der Terrasse führt. Lucullus erzählt, daß er Metella auf diese Stunde zu sich eingeladen hat; er habe dafür gesorgt, daß sie von dem Tode des Spartacus noch nichts weiß, und nun bereite er ihr diese Überraschung vor, um sich an ihr für seine mißlungene Liebeswerbung zu rächen. Man muß annehmen, daß Lucullus die Ereignisse des vierten Aktes kennt, obwohl sie sich doch ohne Zeugen abgespielt haben. Metella erscheint. Sie spricht wie im Wahnsinn in unzusammenhängenden Sätzen von sich und von dem Crassus, von ihrem Leid und von dem bevorstehenden Fest. Lucullus rückt mit seiner Rache hervor, indem er den Sänger holen läßt. Dieser trägt ein Lied über den Tod des Helden Spartacus vor. Metalla fällt bei den Schlußworten in Ohnmacht, und in demselben Augenblick erscheint der Siegeszug. Crassus kommt herein und läßt die Bahre mit dem toten Spartacus seiner Gattin zu Füßen legen. Metella stößt sich den Dolch, den ihr Crassus zurückgibt, in die Brust. Man bringt die Nach-

richt von der Ankunft des Pompeius. Der von allen Seiten tönende Ruf „Pompeius!“ beschließt das Trauerspiel.

Dieser letzte Akt zerfällt in drei Teile: die Rache des Lucullus, die Verzweiflung und den Tod Metellas und die Ankunft des Pompeius. Lucullus bezweckt mit seinem Lied:

> Dies schöne Rätsel endlich zu enträtseln,
> Ich glaub', die Lösung wird sehr einfach sein,
> Auch sie ist nur ein Weib. (S. 119.)

Man begreift, daß es für den Lucullus, dem Metella stets mit kaltem Hohn begegnete, „interessant“ sein kann, die Stolze von dem Unglück zermalmt zu sehen; auch scheint er die Nebenabsicht zu haben, ihr die Ermordung Heros zu vergelten. Für den Zuschauer ist der ganze Vorgang um so weniger spannend, als er Metella in der förmlichen Raserei der Liebe schon zweimal betrachten konnte und also die Leidenschaftlichkeit der Patrizierin kennt. Der zweite Teil dieses Aktes bleibt also nur insoweit wichtig, als der Dolch, mit welchem im ersten, zweiten und dritten Aufzuge soviel hantiert wurde, endlich seine Bestimmung erfüllt. Das Herannahen des Pompeius, das den Zusamenhang mit der historischen Überlieferung herstellen soll, und die Schlußworte des Lucullus:

> Wohl, Triumphator — ehe dir Pompeius
> Die Lorbeerkrone von der Stirne reißt —
> Nimm selbst sie ab und gib sie diesen Toten.

haben den Zweck, das Heldenpaar in der Glorie ihrer Liebe erscheinen zu lassen.

Die Griechin Hero in ihrer zarten Reinheit und treuen Hingebung ist der einzige folgerichtig und einheitlich durchgeführte Charakter der Tragödie. Von der plötzlichen, unmotivierten Verwandlung, die in Spartacus vorgeht, wurde schon oben berichtet. Von seinen Charaktereigenschaften sind uns aus dem Prolog der Mut und die Entschlossenheit bekannt und aus der Erzählung Ciceros sein Edelmut. Was seine Vorgeschichte betrifft, erfahren wir, daß er bei den Olympischen Spielen gesiegt hat und daß er fürstlicher Abstammung ist. Sonst beherrscht den Helden nur die Leidenschaft, deren Richtung stets der Augenblick bestimmt. Dasselbe ist von der Metella zu sagen — die Inkonsequenzen in der Durchführung dieses Charakters wurden schon erörtert. Die Schilderung dieser beiden Personen scheint mir für die Stellung Voß' den künstlerischen Aufgaben gegenüber sehr bezeichnend zu sein. In diesen zwei Menschen soll uns die unbändige Leidenschaft vorgeführt werden. Abgesehen davon, daß ein so charakteriesierter Held den Namen „Spartacus" kaum tragen darf, so verlangt gerade die Zeichnung solcher unberechenbaren Naturen nach besonderer Exaktheit. Wenn die betreffende Person sich über die Motive ihrer Handlungen nicht klar ist, so muß sie um so notwendiger der Dichter und der Zuschauer kennen. Crassus ist habsüchtiger Kaufmann, der sich mit einemmal in den ehrgeizigen Träumer verwandelt, ebenso wie er bei Koppel-Ellfeld plötzlich zum römischen Nationalhelden wurde. Cicero ist theoretisch groß und praktisch sehr klein, die Schilderung dieser episodischen Person ist einwandfrei. Lucullus ist leichtsinniger Schwelger; zu Anfang des fünften Aktes schmiedet er noch Rache-

pläne, während er zum Schluß die Versöhnung des Crassus mit dem Heldenpaar anbahnen möchte.

Von der Technik der äußeren Form bleibt nicht viel zu sagen, da sie alle Schwächen der Stoffbehandlung genau widerspiegelt. Die fortwährende Effekthascherei verleidet den Eindruck gelungener Wendungen, an denen die sehr belebte Sprache des Trauerspiels nicht arm ist. Der übermäßig häufige Gebrauch des Enjambments macht den fünffüßigen Jambus haltlos und zerfahren. Störend wirkt die sehr oft vorkommende Wiederholung eines kurzen Satzes oder Wortes, wie das an den angeführten Zitaten zu beobachten ist.

Die Absicht Voß', den Spartacus zum Helden einer Liebestragödie zu machen, hat fehlgeschlagen. Eine so weitgehende Verinnerlichung des Stoffes kann nur durch einwandfreie Durchführung der Charaktere erreicht werden, welche „Der Patrizierin" mangelt. Auch die Lossagung von der Geschichte wollte hier nicht ganz gelingen: der Dichter hat sie als Notbehelf brauchen müssen. Als Spartacusdichter kann Richard Voß der Saurin des 19. Jahrhunderts genannt werden.

V. Kapitel.

Das fünfte Kapitel behandelt drei Spartacuswerke, die dem letzten Dezennium des 19. Jahrhunderts angehören. Von den hier in Betracht kommenden Dichtern erheben Paul Heyse und Alfred Christlieb Kalischer, freilich jeder von einem anderen Standpunkte aus, das soziale Moment zum alleinherrschenden Hauptmotiv. Hans Land sucht dagegen seine Aufgabe in der Darstellung des Konfliktes zwischen dem erlösenden, von zwei Helden repräsentierten Gedanken und der Verständnislosigkeit der Menge. So werden denn die beiden erstgenannten Autoren ohne Bedenken der Gruppe der sozial fühlenden Spartacusdichter einzureihen sein, während der dritte, obwohl das von ihm behandelte Problem auch sozialen Charakters ist, doch mit der zweiten Gruppe näher verwandt ist, da der Hauptgedanke auf dem Boden der persönlichen inneren Kämpfe der beiden „Erlöser" entwickelt wird.

„Spartacus, Tragödie in fünf Akten", heißt das von Georg Falkner, dem Helden des Heyseschen Romans „Merlin" verfaßte Stück.[1]) Man könnte Bedenken gegen die Behandlung dieses Werkes, von dem uns nur berichtet wird als eines direkt von Heyse herrührenden, erheben,

[1]) Paul Heyse. Merlin. 3 Bde. Berlin 1892, Bd. 2, S. 193.

da es nur Erzeugnis einer von ihm künstlerisch geschaffenen Person ist. Man darf ja z. B. einen in Tagebuchform geschriebenen Roman nicht ohne weiteres als das Tagebuch des Verfassers betrachten. In unserem Falle hat man aber allen Grund, sich über diesen Einwand hinwegzusetzen.

„Merlin" von Paul Heyse ist ein Tendenzroman, dessen Held ein Dichter ganz nach dem Herzen des Autors ist. Er kämpft und fällt in dem Streit um dieselben künstlerischen Ideen, welche Heyse selber stets verfochten hat. Georg Falkner stammt aus einer vermögenden und angesehenen Familie, hat summa cum laude den juristischen Doktorgrad erlangt und ist mit der reichen Erbin Lili Wittekind verlobt. Der Jüngling, den das Geschick mit allen irdischen Gütern bedacht hat, fühlt den göttlichen Funken des poetischen Talentes in sich glimmen. Er entschließt sich, anstatt die Aussichten auf eine glänzende Karriere zu verwirklichen, Dichter zu werden. Trotz aller Hindernisse, die ihm zuerst der liebevolle und kluge Vater und der gutmütige Spießbürger Wittekind und dann die herrschende Literaturrichtung, der er entgegenarbeitet, in den Weg legen, bleibt Falkner unerschütterlich. Da er aber in seinen dramatischen Dichtungen der realistischen Mode der Zeit nicht huldigen will, erlebt er immer neue Mißerfolge, außer mit einem Stück, welches er als literarischen Scherz betrachtet und nachher verleugnen möchte. Als er mit seinem „Merlin", einer romantischen Tragödie, schon nahe daran ist, bei seinem Publikum durchzudringen, fällt der jahrelang mühselig aufgeführte Bau durch eigenes Verschulden des Dichters, den Treubruch, den er an seiner Gattin begeht.

Sie stirbt, ohne von dem Vergehen des Mannes erfahren zu haben, und die innere Ruhe Falkners ist für immer dahin. Sein letztes Trauerspiel wird von den Patienten des Irrenhauses aufgeführt, in welchem Falkner sein unglückliches Leben beschließt.

Den größten Raum des Buches füllen Erörterungen über die Probleme der Kunst und Literatur in Form von Gesprächen, Briefen und Tagebüchern Falkners aus. In dem Leben des Helden wird uns das Schicksal eines „wahren" Dichters vorgeführt, eines Dichters, wie ihn Heyse versteht. Das künstlerische Credo Falkners finden wir in den „Bekenntnissen" Heyses wieder.[1]) Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Ansichten Falkners diejenigen Heyses sind. Außerdem kann man im „Merlin" einige Stellen finden, denen eigene Erlebnisse des Verfassers zum Vorbild gedient haben. So möchte ich z. B. auf die Stellung Falkners seiner „Neuen Rosamunde" gegenüber und auf seinen Eindruck nach der ersten Vorstellung dieses Stückes hinweisen.[2]) Die Ähnlichkeit mit den Aufzeichnungen Heyses über seine „Pfälzer in Irland" ist nicht zu verkennen.[3]) Mit einem Wort, die Zeichnung Falkners ist ein sehr frei, in Hinsicht auf den Charakter wie auf den Lebenslauf, nach dem Modell gearbeitetes Selbstbildnis Heyses. Daher dürfen wir den „Spartacus" als einen Entwurf dieses Dichters behandeln. Dabei ist jedoch noch ein Moment in Betracht zu ziehen. Unser Roman ist nicht nur tendenziös: er bietet

[1]) Paul Heyse. Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. Berlin 1900.

[2]) P. Heyse. Merlin. Bd. 2, S. 123 ff.

[3]) P. Heyse. Jugender. u. Bek. S. 239 ff.

überhaupt kaum etwas mehr, als einen mit allen dem Verfasser zu Gebote stehenden Mitteln geführten Kampf gegen die in den 90er Jahren herrschende Literaturrichtung. Wie es stets in einer leidenschaftlichen Polemik geschieht, werden auch hier die unlauteren Bestrebungen literarischer Glücksritter mit den ernsten Erzeugnissen des Naturalismus zusammengeworfen. „Spartacus" soll ein Protest sein. Der Stoff der Tragödie, dessen Auffassung und Durchführung, die Beschreibung der Art, wie sie kritisiert wurde, alles ist gegen die Feinde der „wahren Kunst" gerichtet.

So soll denn vor allem „Spartacus" einen Beweis dafür liefern, daß man ein mit seiner Zeit fühlender Dichter sein kann, ohne jedoch der Heyse verhaßten Aktualität zu huldigen. Die Auffassung der Tragödie soll modern, aber ohne jede Spur der naturalistischen Wirklichkeitsschilderung sein. Die Anregung hat der Dichter aus dem ihn umgebenden Leben geschöpft. Er schreibt an seinen Freund von der Reise nach Italien: „Auf einsamen Wanderungen durch die öde Campagna . . . habe ich soviel Elend und Schmutz in den Hütten fieberkranker Campagnuolen gesehen, daß mich die Betrachtung erschütterte, wie seit zwei Jahrtausenden die Welt dieser Mühseligen und Beladenen trotz der frohen Botschaft einer erlösenden Gottesliebe sich so wenig verwandelt hat. Da ist mir ein Tragödienstoff plötzlich wieder nahe getreten . . . die Geschichte jenes Thrakiers . . . (jetzt folgt eine Rekapitulation des historischen Stoffes). Und wenn er . . . in der Schlacht gegen Crassus einen Soldatentod stirbt, hat er wahrlich einen höheren Sieg erfochten, als wenn er sich in knechtischer Fechterglorie

von den geputzten und schönfrisierten Senatorenweibern in Rom im Zirkus hätte bejubeln lassen.“ [1]) So ist denn die Anregung einerseits auf den unmittelbaren Eindruck, den das Elend der Italiener auf ihn gemacht hat, zurückzuführen, anderseits entsprang sie dem Interesse des Dichters für die sozialen Gegensätze unserer Zeit. „Der Kampf der Armen und Gedrückten gegen die Überreichen, Üppigen bewegt die heutige Welt gewaltiger als je.“ [2]) Man darf aber nicht glauben, daß Heyse mit dem Sozialismus sympathisiere; gegen den sozialdemokratischen Standpunkt verwahrt er sich sehr energisch. Obwohl er also von der modernen Auffassung der Arbeiterfrage nichts wissen will, so ist er doch von der Notwendigkeit einer gründlichen sozialen Umwälzung überzeugt. „Was er (Spartacus) forderte und auf Tod und Leben durchzusetzen suchte, wird eines Tages durchgesetzt werden, oder das Gerede von einer fortschreitenden Kultur und Humanität ist eine höhnische Phrase.“ [3]) So entspringt denn die Stoffauffassung Heyses der Hoffnung auf eine Verbesserung der Gesellschaftszustände: unsere Zeit brauche einen Helden, der das Befreiungswerk unternehmen könnte, wie es Spartacus auszuführen trachtete; die Form des Sklaventums habe sich geändert, das Sklaventum selbst sei noch immer nicht abgeschafft. (Vgl. Ruge, S. 96).

Diesem rein sozialen Ausgangspunkt des Dichters sollte auch wahrscheinlich die Gruppierung der Personen

[1]) P. Heyse. Merlin, Bd 2, S. 155 f.
[2]) Ebenda, Bd. 2, S. 157.
[3]) Ebenda, Bd. 2, S. 158.

im Trauerspiel entsprechen, von welcher wir leider nur allzu wenig wissen. Der Dichter schreibt an seinen Freund, daß, trotzdem er die Schicksalstragödie nicht „als ein Verbrechen aufzufassen vermag", er für die „tragische Hybris" gesorgt habe.[1]) Welche Gestalt er ihr gegeben hat, erfahren wir aus seinem Gespräch mit der Schauspielerin Hannah Fork, der er die weibliche Rolle im „Spartacus" antragen wollte. „Es ist ein Stück ohne Liebesgeschichte. . . . Der Held hat zu große und schwere Aufgaben, zu heilige Pflichten gegen die geknechtete Menschheit, um in seinem Herzen für zarte, selbstsüchtige Triebe Raum zu haben. Aber eine Gefährtin steht ihm zur Seite, die er im tiefsten Elend gefunden und ohne viel Worte sich angeeignet hat, die nun ebenfalls, als verstünde sich's von selbst, sein herbes Schicksal mit ihm teilt, wie die Pantherin neben dem Panther herläuft, und als die Feinde sie von ihm losreißen mit List und Gewalt, um eine Geisel zu haben, durch die sie Macht über den Unbändigen erlangen möchten, gibt sie sich selbst den Tod."[2]) Die Hauptzüge dieses Charakters sind „die starre Größe" und die Treue. Diese Art der Verknüpfung des persönlichen Momentes mit dem sozialen begegnen wir in der Geschichte des Spartacusstoffes in Deutschland zum zweitenmal, daß nämlich ein dem Helden teuerer Mensch sich in den Händen der Römer befindet. Während aber bei Üchtritz Spartacus die Tercastillis tötet, um sie vor der Schande zu bewahren, nimmt sich bei Heyse die Frau selbst das Leben, um den Gatten an der Ausführung des Befreiungswerkes nicht zu

[1]) P. Heyse. Merlin, Bd. 2, S. 156.
[2]) Ebenda, Bd. 2, S. 207 f.

hindern. Die erste Auffassung ist für die Charakteristik des Spartacus von Bedeutung, während die zweite mehr Selbständigkeit der Frau verleiht. Ein ähnliches Motiv haben wir bei Saurin gehabt, nur daß es dort die Mutter des Helden war, welche als freiwilliges Opfer des Erlösungsgedankens fällt.

Dies ist alles, was uns von der Idee, dem Inhalt und der Ausführung des „Spartacus" von Falkner-Heyse berichtet wird. Wir müssen dem Autor aufs Wort glauben, daß dieses nur in seinem Geiste existierende Werk bedeutend ist. Ein Maß dafür soll der Eindruck, den es auf die Freunde Falkners gemacht hat, liefern. Der erste gestand, „daß er sich davor gefürchtet hatte, diese römische Welt möchte ihm fremd bleiben. Nun sei sie ihm so nah auf die Haut gerückt, und Leidenschaften und Leiden dieser längst verschollenen Armen und Elenden hätten ihn so bis ins Herz erschüttert, daß er ihrem Dichter seine Zweifel abbitten müsse." [1]) Ein zweiter Freund, der als Arzt und Prediger der Religion des „inneren Friedens" im Dienste der Enterbten steht, äußert über den „Spartacus": „Ich bin vielleicht bestochen durch das Thema. Lassen Sie mich gestehen, daß ich dem Stoff ein größeres Recht der Wirkung zugestehe, als die strenge absolute Ästhetik der „Kunst um der Kunst willen" einzuräumen pflegt. Ein einzelnes Leidenschaftsgeschick in schwerer Zeit . . . rührt mich doch nicht im allertiefsten Grunde meiner Seele . . . Die selbstlose Größe aber eines Helden, der nicht nur die eigenen Ketten bricht, sondern seine Mitsklaven zu befreien trachtet, erschüttert mich viel ge-

[1]) P. Heyse, Merlin, Bd. 2, S. 190.

waltiger. Und in der Sprache haben Sie jene knappe Herbheit erreicht, die ich vor allem dramatisch finde.“ [1]) In diesem Urteil wird also die soziale Auffassung des Stoffes lobend hervorgehoben und die äußere Form gutgeheißen.

Heyses „Spartacus“ ist als ein nicht ausgeführter Entwurf zu betrachten. Warum aber hat ihn der Dichter nicht vollendet, wenn er schon in fertiger Form seinem Geiste vorschwebte? Die Antwort finden wir im letzten Bande des „Merlins“. Falkner schreibt in seinem Tagebuche, „es wäre ein Mißgriff gewesen, einen Stoff zu behandeln, der hundert Analogien mit heutigen Zuständen bietet, keine einzige ganz zutreffend, und darum sämtlich verwirrend und verstimmend. Die Geschichtskundigen im Publikum, zumal die sozialistisch aufgeregten, müssen aus diesen Kämpfen, die so berechtigt waren, nur neue Bestätigung von Ansprüchen schöpfen, die unter völlig anderen Verhältnissen zum guten Teil vermessen und utopisch sind; die besser Unterrichteten können nicht umhin, zu fürchten, daß der Dichter unter die Agitatoren gegangen sei, mag er noch so streng sich darauf beschränkt haben, das Bild einer längst überwundenen sozialen Krankheit, das tragische Ringen eines längst dahingegangenen Geschlechts gegen brutale Übermacht mit historischer Treue darzustellen. Aber was das Heilmittel damals für die Krankheit sein konnte, versagt heute, da das Unheil andere Organe ergriffen hat. Und so entsteht das peinliche Gefühl einer schwankenden Tendenz, und der Dichter kann es niemand recht machen. Er soll aber auf der

[1]) P. Heyse. Merlin, Bd. 2, S. 219.

Bühne stets, wenn auch nicht alle, so doch die Besten auf seiner Seite haben. Darum sind historische Schicksale, über deren geistigen Gehalt die Edelsten geteilter Meinung sind, . . . für das Drama nicht zu verwerten.“ [1]) Man muß hier an den im ersten Kapitel erörterten Satz Lessings denken: auch nach seiner Meinung soll sich der Dichter unter die Forderungen des Geschmacks der Besten unterwerfen. Um aber die Weisung des Hamburger Dramaturgen befolgen zu können, muß man mit der Kraft des Talentes sich des Zeitgeistes bemächtigen, seine „Edelsten“ wählen und dann nie im Zweifel über ihre Meinung sein. Wenn das Urteil der Besten über das Freiheitsideal aber so schwankend sein soll, wie es Heyse meint, so dürfen sie nicht zu Richtern erhoben werden. So fehlt denn Heyse die Sicherheit des Blickes, die wir an Lessing bewundert haben. Dies ist ein Mangel, der bei Behandlung sozialer Stoffe sehr gefährlich werden kann. Wir können jetzt kaum daran glauben, daß Falkners „Spartacus“ ein gelungenes Trauerspiel sei, da der Dichter selber nachträglich daran zweifelt.

Für Heyse aber war im „Merlin“ Hauptsache nicht sowohl das Trauerspiel selbst, als die Art, wie es beurteilt wurde. Ein antiker Stoff in der Form dramatischer Dichtung von einem idealistisch gesinnten Autor verfaßt, war für die Kritik, nach der Darstellung unseres Dichters, ein Stein des Anstoßes. Falkner versprach sich von vornherein keinen Erfolg. Er war überzeugt, daß ein „herbes Proletarierdrama“, zudem „ein Stück mit nackte Füß',[2])

[1]) P. Heyse. Merlin, Bd. 3, S. 209 f.

[2]) Denselben Ausdruck gebraucht Heyse in seinen Aufzeichnungen über sein Stück „Die Sabinerinnen“ (Jugender. u. Bek., S. 244).

wie die Wiener sagen", keine Aussicht haben wird, die Bühnen zu betreten.[1]) Dann wird mit Bitterkeit berichtet, daß der Direktor des Stadttheaters an dem Wohnort des Dichters das Stück mit höflichem Dank für die „interessante Lektüre" zurückgeschickt hat.[2]) Am bezeichnendsten aber ist die ironische Zusamenstellung der Antworten der Theaterdirektoren, an welche Falkner sein Trauerspiel versandt hat. „Es ist wirklich der Mühe wert", sagt der Dichter, „Tragödien zu dichten, man erlebt dabei die schönsten Komödien. Hier steht geschrieben, das Stück sei gewiß ein höchst bedeutendes Werk, stehe aber leider durch Stoff und Tendenz den Interessen der Gegenwart zu fern, um einen Erfolg erwarten zu dürfen. Hier in Nr. 2, nach ähnlichen Komplimenten: Stoff und Tendenz berühre so brennende Lebensfragen der heutigen Zeit, daß eine reine künstlerische Wirkung nicht zu erzielen sein möchte, da das Publikum leidenschaftlich für und wider Partei ergreifen würde. Nr. 3 begnügt sich mit der einfachen Erklärung, der Stil des Werkes sei von der Art, daß bei der herrschenden realistischen Richtung ihm die Gunst der Massen nicht zuteil werden könne."[3]) Andere ähnlich lautende Kritiken[4]) übergehe ich, nur noch eine Äußerung mag hier Platz finden. Ein seichter, gemeiner Streber, Branitz, sagt: „Wenn sich jemand fände, der ihn (den „Spartacus") ins Deutsche übersetze, ich meine, ins heutige Sozialdemokratische, könnte das Stück Erfolg

[1]) P. Heyse. Merlin, Bd. 2, S. 156.
[2]) Ebenda, Bd. 2, S. 220.
[3]) Ebenda, Bd. 2, S. 225.
[4]) Ebenda, Bd. 2, S. 220 f.

haben."[1]) Der Umstand, daß Heyse diese Worte gerade Branitz in den Mund legt, beweist, wie sehr er das Aktuelle aus der Kunst verpönt sehen möchte.

Das Bestreben, ein volles Bild von diesen Spartacusaufzeichnungen zu erhalten, stößt auf erhebliche Schwierigkeiten. Es sollte eine soziale Tragödie sein, in der das persönliche Moment stark in den Hintergrund gedrängt wurde. Der Dichter steht auf der Seite des Helden und seines Freiheitswerkes. Die Anregung wurde aus dem wirklichen Leben geschöpft, aus dem Elend der unteren Schichten der heutigen Gesellschaft. Dabei war Falkner weit davon entfernt, im Sinne der Aktualität zu arbeiten; der moderne Sozialismus existiert für ihn nicht. Die lobenden Äußerungen der Freunde werden hervorgehoben, die aburteilenden Kritiken verhöhnt. Bis dahin wäre alles ziemlich klar, abgesehen von der Frage, ob eine soziale Tragödie ohne festen sozialen Standpunkt des Dichters denkbar sei. Nun aber bekennt der Verfasser, daß sein „Spartacus" ein Mißgriff war. Entweder glaubt man daran, so muß man das obige verwerfen, da man doch das Werk selbst nicht kennt, oder umgekehrt. Den einzigen Ausweg aus diesen Widersprüchen bietet die auch durch die einleitenden Bemerkungen begründete Ansicht, daß der „Spartacus" Falkners nichts anderes ist, als ein Pfeil, den Heyse gegen die naturalistische Richtung abgeschossen hat.

Schon der Titel des Romans von Hans Land „Von zwei Erlösern" gibt uns einen Fingerzeig für das Verständnis der Stoffauffassung dieses Autors.[2]) Er besagt

[1]) P. Heyse. Merlin, Bd. 3, S. 59.

[2]) Hans Land. Von zwei Erlösern. Roman. Berlin 1897.

zuerst, daß hier außer dem Spartacus noch ein zweiter Held auftritt, der die Führung des Befreiungswerkes mit dem Thrakier teilt. Und weiter scheint der Ausdruck „Erlöser" dem Kreise religiöser Begriffe entnommen zu sein. In diesem Roman wird nicht nur die Freiheit erkämpft, sie wird auch wie eine frohe Botschaft den geknechteten Sklaven verkündet: sie wird zur Religion erhoben.

Lands Roman besteht aus fünf Teilen, deren jeder fünf bis sieben kurze Kapitel enthält. Die zahlreichen, mannigfaltigen Nebenmotive werden in allen Abschnitten wechselweise behandelt, so daß außer dem ersten Teil sonst keiner ein in Hinsicht auf den Stoff in sich geschlossenes Ganze bildet. Zum Prinzip der Einteilung hat der Verfasser nicht sowohl den Verlauf der Handlung, als den Gedanken, der jede Gruppe der Ereignisse verbindet, gewählt. An der Hand der Besprechung der einzelnen Teile, deren Idee stets in einem Motto ausgedrückt wird, vorschreitend, werde ich versuchen, ein volles Bild des Romans zu bieten.

Der erste Teil spielt in Thrakien, im Lande des Stammes der Odrysen. Ihr Fürst Spartacus kämpft im Dienste der Römer. Zu Hause hat er seine Mutter Kreusa und die geliebte Frau Ino zurückgelassen, die ihm während seiner Abwesenheit einen Sohn geboren hat. Die Frauen hat Spartacus der Obhut seines Freundes Jason anvertraut, in welchem eine wilde Leidenschaft zu Ino erwachte. Spartacus kehrt zurück, nachdem er sich von den Römern losgesagt hat. Aber nur wenige seiner Krieger folgen ihm in die Heimat, die meisten haben den Dienst im römischen Heere den Gefahren des aussichts-

losen Kampfes mit den Herrschern der Welt vorgezogen. Spartacus jedoch wankt in seinem Entschlusse nicht. Es gelingt ihm, die Häupter der Odrysen von der Notwendigkeit des Krieges mit Rom zu überzeugen. Es werden Boten an die anderen thrakischen Stämme abgesandt; diese weigern sich aber, sich mit Spartacus zu vereinigen. So beschließt er denn, sich mit wenigen Getreuen dem Feinde zu widersetzen. Die Römer rücken heran und belagern die Odrysen in ihrem heimatlichen Tale. Erst nach einem Monat entschließt sich der römische Prätor, die Thrakier anzugreifen. Die Lage des Spartacus ist sehr günstig: er steht mit seinen Kriegern auf dem Gipfel des Berges, über welchen der einzige Pfad in das Tal führt. Die Römer ziehen sich nach dem ersten mißlungenen Angriff zurück, als plötzlich Spartacus einen furchtbaren Schrei ertönen und dann seinen Namen rufen hört. Als er sich umsieht, bemerkt er Ino, die in Todesangst vor dem sie verfolgenden Jason flieht. Beide sind nun auf einem der gegenüberliegenden Felsen angelangt. Jason erfaßt Ino, bedeckt sie mit Küssen und endlich stürzt er mit ihr in den Abgrund. Die Erstarrung des Spartacus und der Odrysen benutzen die Römer, um den Angriff zu erneuern. Die Nacht bedeckt das Kampfgewimmel.

Dieser erste einleitende Abschnitt ist in zweierlei Hinsicht für den eigentlichen Spartacusstoff von Wichtigkeit. Erstens erfahren wir, auf welche Weise der Odrysenfürst römischer Sklave geworden ist; als Kriegsgefangener, der mit ungeheurem Mut und Aufopferung, da jede Hilfe versagt, sein Vaterland verteidigt hatte. So sträubt sich denn Land, wie seit Lessing die meisten Spartacusdichter, gegen die von Florus stammende unvorteilhafte Vorge-

schichte des Thrakiers. Unser Autor geht sogar noch weiter, indem er aus der Not eine Tugend macht, da die Tatsache der Stellung des Spartacus als eines Sklaven in ideale Beleuchtung gerückt wird. Zweitens dient dieser erste Teil der Motivierung der später zu schildernden Seelenstärke des Helden. Er könne jetzt vor nichts mehr schaudern und keiner Schwäche zugänglich sein, nachdem er das Entsetzlichste, was ein Mann erleben kann, die Schande und die Ermordung der geliebten Frau gesehen hat.

Der zweite Teil führt uns in eine ganz andere Umgebung, wo wir den zweiten „Erlöser" kennen lernen. Er hat keine Heimat, sein Name ist „Xenos", der Fremde. Er wird von der reichen Römerin, der Witwe Tullia, am Markte gekauft und als Pädagoge ihres Sohnes angestellt. Nach dem ersten Gespräch, in welchem der junge Sklave seinem Zögling das Evangelium der Liebe lehrt, wird er von diesem „Amatus" benannt. Ein Doppelsinn liegt in diesem Namen. Tullia hat an dem Pädagogen Gefallen gefunden und sie hofft, im Sklaven einen Liebhaber zu gewinnen. Dieser scheint jedoch das Zeug für die Stellung eines Günstlings nicht zu haben. Er erwidert mit Kälte die Aufmerksamkeiten der Herrin und wagt ihr zu trotzen, indem er mit Lebensgefahr einen Kranken aus der einstürzenden, der Tullia gehörenden Insula[1]) rettet. Dieser Vorfall facht die Liebe der Römerin nur noch heftiger an. Als ein Freund des Amatus ihn vor Tullia warnt und von dem unglücklichen Los des früheren Pädagogen, der ihr Liebhaber war, erzählt, erfahren wir, daß Amatus

[1]) Häuser für die Armen, aus deren Vermietung die römischen Patrizier große Einkünfte zogen.

nicht nur gegen die Leidenschaft der Tullia, sondern überhaupt gegen eine Liebe gefeit sei. Er habe in Athen einer jungen Römerin Unterricht erteilt und liebe seitdem dieses Mädchen; sie war dann aus Griechenland verreist und für ihn verschollen.

Wie der erste Teil der Vorgeschichte und der Charakteristik des Spartacus gewidmet war, so bringt der zweite dasselbe in Betreff auf Amatus. Nun kennen wir die beiden Erlöser. Der thrakische Fürst und der heimatlose Sklave werden zusammen das Befreiungswerk unternehmen. Spartacus wird mit der physischen Kraft, mit dem Mut, der Entschlossenheit, dem unbeugsamen Willen durchdringen; Amatus wird ideale Siege mit der Waffe der tätigen Nächstenliebe erkämpfen. Spartacus ist Fechter, Amatus Philosoph. Spartacus streitet um die praktische Freiheit, Amatus ist bestrebt, die Seelen zu befreien. Feldherr und Seelensorger; Held und Priester.

Im dritten Teil beginnen beide Erlöser ihr Werk. In der Schule des Lentulus Batiatus zu Capua wird mit Spannung die Rückkehr des besten Zöglings der Schule aus Rom, wo er mit einem der berühmtesten Fechter in der Arena kämpfen sollte, erwartet. Spartacus kommt als Sieger zurück. Er fordert seine Mitsklaven auf, die Wachen zu überrumpeln und zu entkommen. Mit Jubel wird dieser kühne Vorschlag angenommen, und die Fechter stürmen fort.

Um diese Zeit wurde Amatus mit den übrigen Haussklaven auf das Landgut der Tullia nach Bajae geschickt, wohin sie selbst bald übersiedeln wollte. Bei einer Bauarbeit an dem Seestrand, die den dabei beschäftigten Sklaven mit Todesgefahr drohte, hat Amatus gewagt, den

Aufsehern Vorstellungen darüber zu machen. Zur Strafe wird er in das Ergastulum eingesperrt. Derb realistisch wird das elende Dasein der in das dunkle Loch eingeschlossenen Sklaven geschildert. Durch die unmenschliche Behandlung sind sie gänzlich ausgeartet, der letzte Funke des Gefühls ist in ihnen erloschen. Und nun steigt Amatus zu den Ausgestossenen herab. Die Stimmung dieser Szene erinnert an die Bilder Uhdes, wo die leuchtende Gestalt des Heilands den Bedrückten erscheint. Und die rohe Schar verwandelt sich unter dem Eindruck der trostvollen Worte des jungen Sklaven. Hier greift aber der Autor voraus, als er Amatus mit den Ausdrücken der Verkünder der frohen Botschaft des Christentums reden läßt. Er spricht von der Allmacht und Allwissenheit der Gottheit, von der Unsterblichkeit der Seele, von der Vergeltung nach dem Tode. Als sich nun die Unglücklichen im frommen Gebet um die Seele eines verstorbenen Sklaven beruhigen, wird Amatus aus ihrer Mitte zu Tullia befohlen. Der Autor verläßt ihn jetzt, um den Leser mit dem Anschlag des Bruders der Tullia, Aulus, bekannt zu machen. Dieser hat sein ungeheures Erbteil im wüsten Leben vergeudet; unter anderen Schandtaten, die er verübt, und die ihn der Ritterwürde beraubt haben, hat er seine Frau ohne jeden Grund der Untreue beschuldigt und sie mit seinem einzigen Sohn von sich weggejagt. Nun möchte er Tullia beerben und bringt den Prokurator Statius dahin, nachts das Ergastulum zu öffnen und Tullias Sklaven freizulassen. Er hofft, daß die Befreiten Tullia ermorden, und er dann deren Reichtum in die Hände bekommen werde. Jetzt werden wir wieder in die Villa der Römerin geführt, und hören, wie sie dem Amatus

ihre Liebe gesteht. Als dieser Tullia von sich stößt, und sie nach Leuten ruft, um den frechen Sklaven züchtigen zu lassen, drängen die von Statius Befreiten hinein. Dann eilen sie davon, um sich mit dem Heere des Spartacus zu vereinigen, Amatus an ihrer Spitze.

Die Erzählung verläuft in diesem Teil nicht in der Reihenfolge, in welcher ich sie wiedergegeben habe. Das erste Kapitel bringt den Vorfall bei der Bauarbeit zu Bajae, das zweite den Beginn des Spartacusaufstandes zu Capua; das dritte setzt dort an, wo das erste schloß, und schildert die Szene im Ergastulum; im vierten sehen wir den Anschlag des Aulus reifen, wonach wir wieder in das Haus der Tullia versetzt werden, um der Liebeswerbung der Römerin und der Befreiung der Sklaven beizuwohnen; im fünften Kapitel wird uns der Tod Tullias vorgeführt. Hier beginnt also schon die sprunghafte Behandlung des Stoffes, die wir bis zu Ende des Romans beobachten werden. In diesem Teil haben die beiden Erlöser ihr Werk begonnen: Spartacus als Krieger, mit dem Schwert in der Hand; Amatus, als Apostel der Liebe, mit trostvollen Worten und mitleidigen Taten. Das Tulliamotiv schließt mit ihrem Tod. Da sie nach Bajae gereist ist, um ihre Liebe zu Amatus ungestört genießen zu können, so fällt sie als Opfer ihrer Leidenschaft.

Zu Beginn des vierten Teiles verläßt der Autor den Weg, der uns direkt in das Lager des Spartacus zu führen schien. Wir gelangen in das nach der Abreise der Herrin verödete Haus der Tullia zu Rom, wo uns die humoristisch behandelte Liebesgeschichte zwischen dem Türhüter Phryx und dem Waschmädel Fullonica vorgeführt wird. Dem Phryx begegnen wir im nächsten Kapitel wieder; er

befindet sich unter der Menge der dem Spartacus zuströmenden Sklaven, die ihre letzte Rast unweit von dessen Lager halten. Der gewesene Türhüter sucht, nachdem er seine Fullonica im Geheimen verlassen hat, Zerstreuung in der Gesellschaft einer Römerin, die ebenso zu den Aufständischen wandert. Die Patrizierin Metella war Vestalin und hat nun die Fesseln der Göttersklaverei von sich abgeworfen, um in Freiheit das Leben zu genießen; sie hat dies aus Begeisterung für das von Spartacus angestrebte Ideal getan. Die Menge jedoch sieht in der Metella nur die entlaufene Priesterin und möchte sie für den an der Göttin begangenen Verrat strafen. Der vorsichtige Phryx macht sich beizeiten davon, und der Metella droht schon ernsthafte Gefahr, als sich ein reicher Lydier Mornax mit seinen Freunden der Vestalin annimmt.

Im nächsten Kapitel werden wir in das Lager der Aufständigen geführt. An dem Seestrand ist eine Arena errichtet. Es soll das Siegesfest gefeiert werden, mit dem Racheakt der Aufständigen verbunden. Man erwartet Spartacus, der gegen die Veranstaltung des Festes war und gar nicht erscheinen wollte. Er kommt jedoch, aber nicht im Purpur des Feldherrn, sondern in der einfachen Tracht des Gladiators und besteigt unwillig den für ihn prachtvoll ausgeschmückten Ehrenplatz. Der Siegeszug erscheint. Dann werden die gefangenen Römer in die Arena geschleppt. Das erste Paar wird entfesselt, aber anstatt zu kämpfen, stößt jeder das Schwert in die eigene Brust. Das zweite Paar folgt diesem Beispiel. Das Volk fängt an, laut seine Unzufriedenheit zu äußern, als plötzlich ein Jüngling aus der Mitte der Zuschauer in die Arena steigt.

Amatus — er ist es — erhebt kühn das Haupt und beginnt zu sprechen: „Ihr, die erwählten Söhne dieser neuen Zeit, zeigt nun, daß ihr sie ganz versteht . . . Zeigt der Welt, daß nicht nur euer starker Arm zu siegen weiß, nein, Brüder, euer Herz soll jetzt erst siegen, soll Mitleid zeigen, Großmut, Liebe! . . . Sprecht zu den Gefangenen: Geht jetzt hinaus, die Ihr hier zitternd steht! . . . und sagt den Menschen: seht, so taten die, die einst vor euch verblutet."[1]) Spartacus springt freudig von seinem Platz auf, zerschneidet die Fesseln der Gefangenen und läßt sie frei, damit sie der Welt von dem Großmut der Sklaven melden.

Auf dem Hintergrund des bunten Gewimmels des Lagerlebens treten nun neue Personen auf, die bald auf den ersten Plan rücken sollen. Der Sandalenhändler Celer aus Rom begegnet dem Blumenmädchen Fausta, die er seit ihrem Verschwinden aus der Stadt überall gesucht hat. Sie erzählt ihm, auf welche Weise sie in das Lager geraten sei. Den blinden Flaccus, für den sie sorgt, duldete es nicht mehr in Rom, seitdem er von den Erfolgen der Aufständischen gehört hatte. Er bewog Fausta, die Wanderung zu unternehmen. Sie gelangten ins Sklavenlager, da trieb aber den Flaccus sein unruhiger Geist dazu, die Uneinigkeit, die sich im Heere verschiedentlich geltend machte, zu schüren. Er habe sich mit dem keltischen Hauptmann Crixos befreundet, und beide reizen nun die Gemüter gegen Spartacus auf. Lebensfreude und Genuß wollen sie erstreiten und Rache an den Römern nehmen. In einer Versammlung wird uns jetzt Flaccus vorgeführt, als er mit einer begeisterten Rede den

1) Hans Land. Von zwei Erlösern, S. 143 f.

Plan des Crixos unterstützt, sich von Spartacus loszusagen und Rom zu erobern. Das nun folgende Kapitel behandelt das oben angedeutete Metellamotiv. Im reichen Zelte des Mornax wird eins der häufigen wüsten Gelage gefeiert. Eine der Freundinnen des Mornax erzählt von einem Bildhauer, der von der Vestalin so sehr entzückt sei, daß er vor Verlangen brenne, sie als Modell für seine „Freiheitsgöttin" zu gewinnen. Metella belohnt die Erzählerin und läßt sie den Bildhauer auf den nächsten Tag in ihr Zelt bestellen. Im sechsten Kapitel kehrt der Autor zum Hauptthema zurück. Nachts wird die Botschaft von der Niederlage des Crixos gebracht. Um das Zelt des Spartacus versammelt sich eine Menge Sklaven, welche verlangt, der Feldherr möge zu ihnen sprechen. Alle begeben sich in die Arena, und bei Fackelschein ergreift Spartacus das Wort. Er weist darauf hin, daß Crixos selber das Unglück über sich beschworen, und ermahnt die Schar zum Ausharren auf dem steilen Pfad der Freiheitskämpfer. Er gibt seinen Plan kund, nur noch die Sklaven in Norditalien zu befreien und dann seine Soldaten zu entlassen, jeden nach seiner Heimat. Ein Greis erhebt sich und wirft den Versammelten vor, daß sie die Götter vergessen haben, und nun wenden diese ihre Gunst von den Abtrünnigen ab. Nun wird der Gedanke der Einführung eines Kultus erörtert. Der alte Freund und Mitsklave des Amatus ergreift das Wort und schlägt vor, einen Priester zu wählen; keinem Stamme soll er angehören und keinem Bekenntnis; zu seinem Gott soll er Fürbitte erheben, zu dem Gott der Liebe. Dem Amatus wird das Amt des Priesters unter allgemeiner Zustimmung anvertraut. Im letzten Kapitel erfährt das Metellamotiv den tragischen

Abschluß, und das Phryx-Fullonicamotiv den humoristisch-glücklichen. Metella ist der Jugendgespielin Licinia, die dem geliebten Sklaven, als ihrem Gatten, in das Lager gefolgt war, begegnet und erst jetzt, als sie deren glückseliges, stolz erhobenes Antlitz sieht, begreift sie das Elend ihrer eigenen Stellung. „Sie sah nun, daß ihr Leben in diesem Lager weder Halt noch Zweck hatte. Sie war hierhergekommen, von einer Idee getrieben, der sie heute noch anhing. Gewiß, es dünkte sie ihr Recht, daß sie jenem Kerker zu Rom entfloh, aber wohin — wohin war sie geraten! . . . Und eine grenzenlose Sehnsucht kam über sie. Käme nun ein Mann, den sie lieben könnte, und der sie liebte, sie brauchte nur seine Hand zu fassen, um froh zu werden, wie Licinia war, um froh und stolz zu sein — wie sie.“[1]) Und nun klammert sich Metella in der letzten Hoffnung an den jungen Bildhauer, der so verliebt zu sein schien. Sie erkennt aber bald, daß er kein ernstes Gefühl, sondern ein leichtes Abenteuer sucht. Sie gibt sich ihm hin und läßt ihn den kurzen Augenblick des Rausches mit seinem Leben bezahlen; dann folgt sie ihm in den Tod. Am Schluß dieses Kapitels wird in einer breit geschilderten humoristischen Szene von der Versöhnung des reuigen Phryx mit der verlassenen Fullonica berichtet.

Dieser vierte Teil führt uns die beiden Erlöser auf dem Gipfel ihrer erfolgreichen Tätigkeit angelangt vor. Spartacus gebietet über Tausende, die ihn als Helden, Führer und Herrscher verehren. Die mißlungene Absonderung der Kelten trägt nur dazu bei, das Ansehen des Spartacus zu steigern. Persönlich ist er also mit seinem

[1]) Hans Land. Von zwei Erlösern, S. 136.

idealen, selbstlosen Begehren nach der Freiheit durchdrungen: die Menge gehorcht ihm und läßt sich von ihm führen. Er fühlt aber, daß darum der rohe, genußsüchtige Pöbel noch in eine Gemeinde der wahrhaft freien Menschen nicht verwandelt ist, und da begrüßt er freudig in Amatus einen würdigen Mitarbeiter. Dieser repräsentiert das Ideal der inneren Freiheit, die durch tätige Menschenliebe erworben wird. Spartacus ist politischer Held, während Amatus' Aufgabe dahin geht, der unvermeidlichen Roheit des Aufstandes die ideale Grundlage der Seelenbefreiung und -Erhebung zu schaffen. Das Glaubensbekenntnis des Amatus wird zur Religion der Freiheit erhoben. Diese ist von jedem konfessionellen Dogmatismus weit entfernt und kennt nur ein einziges Gebot: die Liebe. Ob das so aufgefaßte Freiheitsideal einen positiven sozialen Wert hat, daran scheint der Autor selbst zu zweifeln: im weiteren Verlauf der Erzählung werden wir sehen, wie die edel denkenden Erlöser an der Verständnislosigkeit der Menge zugrunde gehen. Von den oben erwähnten Nebenmotiven ist für unsere Stoffgeschichte nur das Metellamotiv von Interesse. Es behandelt eine Römerin, die sich freiwillig an die Seite der Verstoßenen stellt, die Bedeutung aber, welche dieses Motiv bei Lessing hatte, hat es hier nicht. Während jedoch bei Koppel-Ellfeld die stark betonte griechische Abstammung der Lydia den sozialen Wert ihres Überganges zunichte machte, tut es bei Land die Lebensstellung der Metella: sie war Sklavin der Vesta und ist also an der Befreiung persönlich interessiert. Sie schwärmt zwar selbstlos für den Freiheitsgedanken, sie versteht ihn aber in der Praxis nur als Genuß an Seite eines geliebten

Mannes. Der leichtsinnige Lebenswandel, in den sie hineingeraten, ekelt sie an, sie ist aber nur ein schwaches Weib, und der Ernst der inneren Befreiung kann nicht die Leere ihrer weiblichen Psyche ausfüllen. Sie fällt dann als Opfer ihrer „stolzen" Verirrung.

Die meisten Nebenmotive haben ihren Abschluß im vierten Teil gefunden. Im fünften erlangt das Flaccus-Faustamotiv unmittelbaren Zusammenhang mit der Haupthandlung. Dem Flaccus droht Gefahr wegen der Mitwirkung an dem Vorhaben des Crixos, aus dem Lager gewiesen zu werden. Fausta befolgt den Rat Celers, sich an den Priester mit Bitte um Hilfe zu wenden. Sie geht in das Zelt des Amatus und da erkennt sie in ihm ihren geliebten Lehrer aus Athen. Beim Schein der Sterne feiern die beiden das Fest des langersehnten Wiedersehens. Im zweiten Kapitel wohnen wir dem Gespräch des Spartacus mit Amatus bei; dieser ersucht den Feldherrn, dem Blinden den weiteren Aufenthalt im Lager zu gestatten. Der Priester erzählt hier die Vorgeschichte des Flaccus: er sei der Sohn des Aulus und Fausta dessen Tochter, die nach der Trennung der beiden Gatten geboren war. Spartacus gewährt die Bitte des Amatus. Durch diese Begnadigung bereiten die beiden Erlöser ihren Untergang vor. Flaccus, der es nicht weiß, daß Fausta seine Schwester ist und sie für die Tochter eines Freigelassenen des Aulus hält, hat gegen sie den Verdacht geschöpft, daß sie eine Liebschaft mit Celer habe. Der Gedanke, daß das Mädchen, welches ja ihm zu dienen verpflichtet sei, eigene Wege geht, erfüllt den Blinden mit Wut. Er sinnt auf Rache. Als ihm nun Celer von der Szene des vorigen Abends zwischen Fausta und Amatus erzählt, richtet sich

die leidenschaftliche Empörung des Flaccus gegen den Priester. Die Stellung des Amatus im Heer ist inzwischen sehr unsicher geworden. Es wurde nämlich der Altar, den man neben seinem Zelt aufgerichtet und auf dem er sich zu opfern weigerte, in der Nacht umgestürzt. Die Schuld wird dem Priester zugeschrieben, und die wütende Menge unter der Führung der oppositionell gesinnten Hauptleute, Cannicius und Castus, ist nahe daran, den Amatus zu ermorden, als Spartacus zur Hilfe herbeieilt. Cannicius und Castus erheben offene Rebellion, von der sich jedoch der Feldherr nicht einschüchtern läßt.

Trotz der strengen Maßnahmen dauert aber die Gärung im Lager fort. Flaccus ist wieder bei dem Schüren der Uneinigkeit und der Abneigung gegen den Priester rastlos tätig. Es gelingt ihm, die Ermordung des Amatus durchzusetzen; an der Seite des Geliebten fällt Fausta, die, von dunkler Ahnung getrieben, ihn warnen wollte. Nach dem Tode des Freundes ergibt sich Spartacus grenzenloser Verzweiflung. Er sieht nun sein Werk zugrunde gehen, da die Menge durch ihre frevelhafte Tat an demjenigen, der das reine Ideal des Aufstandes verkörperte, ihre volle Verständnislosigkeit und Niedrigkeit bewiesen hat. Aus diesen Meditationen, denen sich Spartacus an der Leiche des Priesters ergibt, wird er durch die Nachricht vom Angriff der Römer geweckt. Er will aber nicht weiter kämpfen, da die Sache ja schon verloren sei. Endlich läßt sich Spartacus überreden, sich an die Spitze des Heeres zu stellen, aber mit der Bedingung, daß man nach dieser Schlacht freien Abzug allen Soldaten, die ihn begehren, gewähren wird. Nach dem über Mummius, den Legaten des Crassus, erreichten Sieg, kehrt Spartacus

in das Lager zurück, wo er dann eine Unterredung mit dem im Kerker eingeschlossenen Flaccus hat. Dieser macht dem Feldherrn den Vorwurf, daß er ja selber die Schuld an dem Tode des Amatus trage: es gebrach dem Spartacus an Glauben und trotzdem habe er den Kultus einführen lassen; an dieser Lüge sei der Priester zugrunde gegangen: „So hast du gelogen, Spartacus! Hast die Lüge zu den Menschen gebracht. Als dein Priester fiel, fielst du selbst, ein streng gerichteter Lügner.“[1]) Spartacus verleugnet seine Glaubenslosigkeit nicht, fühlt sich aber nicht schuldig; er antwortet dem Blinden: „So leg ich dir nur die Frage vor: wer von uns beiden tat Recht? Wer sündigte, Flaccus? . . Ich, der trostreichen Betern einen Priester gab? Du, der Getröstete haßt und Tröstende tötet? . . .“[2]) Eine Stunde darauf erdrosselt sich Flaccus mit den Stricken seiner Fesseln. Das folgende, außer der Schilderung des Abschiedes von den nach der Heimat fortziehenden Sklaven — deren Zahl jedoch 100 nicht überschreitet — ist treu der Geschichte nacherzählt. Nach der letzten Schlacht, in welcher Spartacus gefallen ist, erscheint auf dem Feld eine hochgewachsene Greisin, ein Kind an der Hand. Sie wird vor Crassus geführt. Sie bittet den Sieger um die Erlaubnis, ihren Sohn, den Fürsten der Odrysen, würdig bestatten zu dürfen. Crassus gewährt ihr die Bitte und bedeckt den Leichnam des Fechters mit dem roten Feldherrnmantel. Der Roman schließt mit dem Bilde des am Grabe des Vaters ahnungslos mit Blumen spielenden Kindes. „Als schauten diese

[1]) Hans Land. Von zwei Erlösern, S. 255.
[2]) Ebenda, S. 256.

hellen, lichten Kinderaugen seherhaft schon die Erlöser, so strahlten sie in hoffnungsfrohem Glanze dem golden aufdämmernden Morgen einer neuen, besseren Zeit entgegen."[1])

In diesem letzten Abschnitt verwirklichen sich die Voraussetzungen der vorhergehenden Teile. Die künstlichen Verwickelungen jedoch, an denen der Roman, wie aus der obigen Wiedergabe ersichtlich, so reich ist, verwischen den Eindruck des eigentlichen Konfliktes. Der Vorfall mit Fausta, der die Wut des Blinden entfesselt, ist nicht glücklich gewählt als letzter die Katastrophe herbeiführender Anstoß. Es sieht so aus, als ob die unschuldige Liebe des Amatus das Unglück auf ihn beschworen hätte. Solange Flaccus nach eigener Überzeugung handelt, wie im vierten Teil, ist es leicht einzusehen, daß ein unruhiger, leidenschaftlicher Geist, als welcher der Blinde geschildert ist, stets unzufriedene Elemente ausfindig macht und um sich versammelt. Seitdem er aber aus persönlicher Rache gegen den Amatus vorgeht, ist er nicht mehr der Geist des Widerspruches, der stets verneinen muß, um neue Werte zu schaffen, sondern ein gemeiner, kleiner Mensch. Im Gespräch mit Spartacus war es am Platz, die negative Macht des Blinden zu zeigen, vor der sich der Feldherr beugen müßte; der düstere Menschenkenner hätte dem Spartacus die Vergeblichkeit seiner und des Amatus idealen Bemühungen vorhalten sollen. Den Anlauf dazu hat der Autor in diesem Gespräch gemacht, hat aber doch den Spartacus siegen lassen. Daß aber Flaccus mit seinem Vorwurf, daß es dem Feldherrn an Glauben

[1]) Hans Land. Von zwei Erlösern, S. 272.

fehle, recht hat, das ersehen wir aus dem Gespräch der beiden Erlöser miteinander. Spartacus gesteht, daß er den Aufstand ohne jede Hoffnung auf Erfolg unternommen habe; er wäre schon damals mit dem Leben, mit der Welt fertig geworden: er habe nur den Tod gesucht. Amatus dagegen hat den unerschütterlichen Glauben an das Gute im Menschen: er möchte der Menge stets lieber zu viel, als zu wenig zutrauen. Spartacus hat dies erkannt und deshalb hing er so an dem Priester. Ob aber die Meinung des Flaccus nicht richtig war, als er vorgab, daß ein ohne Glauben unternommenes Werk keine Aussicht auf Erfolg habe? Der Autor scheint diese Frage verneinen zu wollen und ist geneigt, die ganze Schuld an dem Mißlingen des Unternehmens der Verständnislosigkeit der Menge zuzuschreiben.

Hans Land fühlt sich zu dieser Deutung der Idee seines Romans durch die Einführung des Amatus berechtigt. Der Priester soll den Krieger ergänzen. Rousseau hat in dem im ersten Kapitel dieser Abhandlung (vgl. S. 36 ff.) erörterten Aufsatz den Unterschied zwischen dem Weisen und dem Helden erwogen und dem zweiten den Vorzug gewährt. Unser Autor sucht die beiden als Führer des Befreiungswerkes zu vereinigen. Die zwei Erlöser ergänzen einander, keiner ist ohne den anderen denkbar. Als die Idee in der Person des Amatus getötet wird, da legt Spartacus das Schwert aus der Hand. Er nimmt es zwar wieder, aber nur um würdig zu fallen.

Abgesehen von den oben gemachten Einwänden, ist Hans Land derjenige, der die bei manchen Spartacusdichtern vorkommende Idee der Kluft zwischen den idealen Zwecken des Spartacus und der Verständnislosig-

keit der Masse am klarsten zur Geltung gebracht hat. In seiner Auffassung des rein sozialen Momentes des Revolutionsstoffes nähert sich übrigens unser Dichter dem Verfasser des „Merlin". Auch er hegt die Hoffnung auf eine bessere Zukunft der Gesellschaft, wie es die Schlußworte des Romans deutlich besagen; dabei glaubt er so wenig wie Heyse an die Verwirklichung des sozialistischen Zukunftsstaates, wie er es gelegentlich in seinen anderen Werken ausgesprochen hat.[1]) Außerdem hat die von Amatus angestrebte Vereinigung aller Menschen auf dem Boden der Nächstenliebe eine Ähnlichkeit mit der von Dr. Abel („Merlin") gegründeten Gemeinde des inneren Friedens.

Die Technik unseres Romans leidet an einer zu fragmentarischen Behandlung des Stoffes, wie ich es schon hervorgehoben habe. Die unverhältnismäßig breite Schilderung mancher Motive (z. B. Phryx und Fullonica) macht sich auch störend geltend. Dafür entschädigen uns einige schöne Bilder, wie die Szene im Ergastulum, die Siegesfeier, die Versammlung bei dem Fackelschein u. a.

1793 hat Meißner den angeblich wissenschaftlichen Charakter einer „Biographie" gewählt, um bei seinem Publikum mit dem „Spartacus" durchzudringen. 1899 geht A. Chr. Kalischer den entgegengesetzten Weg: er liefert eine Abhandlung über die Ursachen, die Folgen und über den Verlauf des Sklavenaufstandes unter Führung des Spartacus in Form eines Trauerspiels.[2]) Die verschiedene

[1]) Vgl. Hans Land. Der neue Gott. Roman. Dresden und Leipzig 1891.

[2]) A. Chr. Kalischer. Spartacus. Eine soziale Tragödie. Berlin 1899.

Art, auf welche diese beiden Autoren sich bei der großen Masse der Leser Gehör verschaffen wollen, kann als Charakteristikon für das Publikum der beiden Epochen gelten. Während aber bei Meißner seine aufklärerische Begeisterung für den Stoff durch die angebliche Objektivität der Behandlung deutlich genug durchschimmert, so kann Kalischer auch im künstlerischen Gewand den methodisch und nüchtern arbeitenden Forscher nicht verleugnen. Es war auch nicht seine Absicht, da er seiner Tragödie 181 erläuternde Bemerkungen, die im ganzen 40 Seiten in groß Oktav ausfüllen, beigegeben hat. Dieser Anhang bildet ein kleines Werk für sich, das nicht nur die fachmännische Kenntnis des antiken Lebens, der alten Geschichte und Mythologie, wie eine achtbare Beschlagenheit in der Quellenkunde aufweist, sondern auch philologische Erörterungen einiger Ausdrücke bietet.[1]) Der reichhaltige wissenschaftliche Apparat ist geeignet, im Leser die Überzeugung zu begründen, daß der Autor imstande wäre, eine gute historische Untersuchung über den Spartacusaufstand zu liefern, regt aber zugleich die Frage an, warum Kalischer sich auf den unsicheren Pfad des dramatischen Dichters begeben hat. Die Ursache davon mag vor allem in dem Bestreben liegen, einen größeren Leserkreis zu gewinnen; an die Möglichkeit der Aufführung hat der Verfasser wohl kaum geglaubt. Eine weitere Erklärung dafür gibt uns der Untertitel des „Spartacus": eine soziale Tragödie.

Es geschieht in unserer Stoffgeschichte zum ersten Male, daß wir diesem Terminus in der Anwendung auf ein

[1]) Vgl. z. B. Kalischer. Spartacus, S. 197 f., Anm. 16.

Spartacuswerk begegnen. Kalischer geht offenbar von der Ansicht aus, daß es gerade dem Gelehrten obliege, sich mit den sozialen Fragen zu befassen. Das ist richtig. Ich brauche aber kaum hervorzuheben, daß es nicht genügt, ein Problem des Lebens mit methodischer Exaktheit zu erörtern, um eine soziale Tragödie zu schaffen. Der springende Punkt in der Stoffbehandlung Kalischers ist die im dritten Akt sehr breit durchgeführte Beratung des Spartacus mit anderen Führern des Sklavenheeres über die beste Form, die dem neu zu gründenden Staate zu geben sei. Diese theoretische Diskussion ist interessant, als eine wunderliche Verschmelzung der Ansichten Platos, Aristoteles', und der jüdischen Gesetzgeber mit den modernsten sozialen Forderungen; aus dieser Mischung entsteht dann eine Einrichtung der Gesellschaft, die nach der Meinung des Autors als eine ideale anzusehen ist. Dies soll offenbar beweisen, daß man Heilmittel für unsere sozialen Gebrechen in der Gesetzgebung der antiken Völker zu suchen hat. Diese theoretische Erörterung, welche ca. 500 Verse einnimmt, gehört aber keineswegs in ein Drama, da sie weder mit der Handlung des Trauerspiels, noch mit der Charakteristik der Personen etwas zu schaffen hat. Dies ist ein Beispiel für die ganze Stoffbehandlung unseres Autors. Hebbel äußerte das Bedenken, daß die soziale Tragödie überhaupt in Satire ausarten könne. (Vgl. S. 134.) Anläufe dazu sind bei Kalischer zu beobachten, obwohl sein Werk ebenso wenig eine Satire, wie eine Tragödie ist. Als satirisch können aber einige Schilderungen der Römer bezeichnet werden, so z. B. die Szenen, in welchen Batiatus oder Manlius auftreten; dramatischen Wert hat dagegen kein einziges

Dialogbruchstück und keine einzige Charakterzeichnung. Die Handlung ist keine dramatische, sondern eine rein historische: man liest die Tragödie wie einen wissenschaftlichen Bericht. Nicht der schwächste Abglanz der „höheren Wirklichkeit" liegt über dem Werk. Unter den auftretenden Personen ist keine einzige, die ihr eigenes Leben hätte: alle sprechen sehr artig im fünffüßigen Jambus die gelehrten Gedanken des Verfassers aus. Es genügt hervorzuheben, daß römische Soldaten wie gemeine Fechter in Zitaten aus philosophischen Werken reden und eine erstaunliche Kenntnis der Geschichte und Mythologie aller Völker besitzen.

Der Inhalt der Tragödie Kalischers ist in jeder wissenschaftlichen Beschreibung des Spartacusaufstandes zu finden. So werde ich mich denn im folgenden nur bei den für unsere Stoffgeschichte wichtigen Momenten aufhalten.

Der erste Akt spielt in der Gladiatorenschule des Lentulus Batiatus. Spartacus, dem seine Frau Eleutheria zur Seite steht, ist schon längst als Rudiarier freigelassen worden. Er verdingt sich aber freiwillig dem Unternehmer, um das Los der anderen Fechter zu teilen und sie befreien zu können. Es ist eine geschickte Auflehnung gegen die von Florus herrührende Vorgeschichte des Helden. Der Plan des Aufruhrs wird unter den Gladiatoren besprochen. Spartacus wird zum Führer erwählt, da die anderen Kandidaten (Crixus und Oenomaos) auf diese ehrenvolle Stellung verzichten. So werden wir denn hier in die Atmosphäre des Edelmutes und der Opferwilligkeit geführt, damit wir ja nichts von der späteren Uneinigkeit ahnen können. Wie bei Ruge Oenomaos, ist

in dieser Tragödie Crixus mit der Tochter des Batiatus durch ein Liebesverhältnis verbunden. Diese bleibt aber im Trauerspiel gänzlich passiv und sogar ihr Übergang zu den Aufständischen hat weiter keine Bedeutung für die Handlung. In der letzten Szene des ersten Aktes, in der Batiatus mit seinem Anhang auftritt, erfahren wir, daß man die Verschwörung entdeckt hat; Batiatus entschließt sich, das nahe Gladiatorenspiel nicht abzusagen.

Der zweite Akt bringt die Flucht der Fechter und die Schlacht am Vesuv. Batiatus wird gefangen genommen und von Spartacus zum Kämpfer in der Arena bei der Siegesfeier bestimmt. Dieser sagt darüber:

Nicht Rachewerk
Benenne sich's, es heiße Weltgericht! (S. 74.)

Carmenta sieht ganz ruhig der Gefangenschaft ihres Vaters zu und antwortet auf seine Vorwürfe:

Der Vater, der mit Tugend, Menschlichkeit
In Zwiespalt sich gesetzt: der hat kein Recht
Vor Kindern auf sein Vatertum zu pochen. (S. 65.)

Mit dieser Selbstverständlichkeit werden alle Momente, die den Raum für eine dramatische Behandlung des Stoffes bieten können, abgetan. Zum Schluß dieses Aktes nehmen sich Crixus, Gannicus und Castus vor, als Führer der Germanen und der Kelten, sich von Spartacus zu trennen. Hier scheint der Autor nahe daran zu sein, ein dramatisches Motiv einzuführen — weit davon entfernt! Er gibt als Grund der Absonderung bloß das übertrieben starke Bewußtsein der nationalen Verschiedenheit an, das den Führern verbietet, einem Thrakier zu folgen. Der Leser soll daraus lernen, wie störend für das

Werk der allgemeinen Befreiung der engherzige Chauvinismus werden kann. Carmenta widersetzt sich diesem Plan ihres Gemahls. Dieser, offenbar um sie los zu werden, schickt sie zu dem Feldherrn mit der Bitte, dem Batiatus den Kampf in der Arena erlassen zu wollen. Es ist geradezu köstlich, den Crixus zum Bittsteller um die Verschonung seines früheren Ausbeuters (ohne jegliche Motivierung) zu wählen und Carmenta, die sich soeben von ihrem Vater losgesagt hat, als Boten fungieren zu lassen.

Der erste Teil des dritten Aktes behandelt die siegreichen Kämpfe des Spartacus mit den römischen Feldherren; auch erfahren wir hier von der Niederlage des Crixus und der Seinigen. Der zweite Teil führt uns in den Palast des Spartacus zu Mutina. Crixus, Cannicus und Castus erscheinen reuig wieder, um den Thrakier um Verzeihung zu bitten; diese wird ihnen auch gewährt. Das Anliegen des Crixus jedoch, den Batiatus zu schonen, wird abgelehnt. Gleich darauf erscheint Carmenta, die merkwürdigerweise die ganze Zeit über von ihrem Gemahl im Lager des Spartacus zurückgelassen wurde, mit derselben Bitte. Dem Feldherrn gelingt es aber, sie in einem gelehrten, mit reichlichen Zitaten durchwürzten Gespräch von der Gerechtigkeit der Strafe, welche ihrem Vater droht, zu überzeugen. Nun folgt die oben erwähnte Versammlung, in welcher über die Gründung des neuen Staates beraten wird. Ein Gast aus Palästina, Archelaus, trägt die Gesetze seines Volkes vor, die teils genehmigt, teils abgelehnt werden. Schließlich wird mit Hinzuziehung der Ansichten Platos und Aristoteles', deren Werke nicht nur Spartacus, sondern auch alle ihn umgebenden Fechter

auswendig zu kennen scheinen, der Umriß einer Gesetzgebung zusammengezimmert. Zuerst wird das bei den Juden übliche Erlaßjahr eingeführt; dann wird die Gleichberechtigung der Frauen und die Abschaffung des Erstgeborenenrechtes proklamiert; die Anhäufung des Kapitals in den Händen des einzelnen wird dadurch eingeschränkt, daß „jeder das als Eigentum besitzt, woran er Hand gelegt"; jeder Mensch muß arbeiten, keiner darf von den Früchten des Fleißes eines anderen leben; die freie Liebe wird gestattet, die Ehe aber nicht abgeschafft; die Kinderzahl wird beschränkt. So entrollt denn Kalischer hier das regelrechte Bild eines Zukunftsstaates. Man hat die Einseitigkeit aller Utopisten von Th. Morus („Utopia" 1516) an bis auf Bellamy („Looking backward" 1888) und Anatole France („Sur la pierre blanche" 1905) getadelt, und nicht ohne Recht. Wenn aber diese Werke einen Wert besitzen, so ist er gerade in der fanatischen Hingebung der in ihnen vertretenen Idee zu suchen. Ein Zukunftsbild, wie es Kalischer liefert, welches keinem leidenschaftlichen Traum entspringt, ist nur ein ausgeklügeltes Flickwerk. Das ganze ist zu flüchtig, um als Vorschlag für eine bestimmte Gesetzgebung angesehen werden zu können, und anderseits zu positiv, um als originelle Utopie zu begeistern.

Der vierte und fünfte Akt sind so treu bis auf die geringsten Einzelheiten nach der historischen Vorlage gearbeitet, daß sie keiner besonderen Wiedergabe bedürfen. Am Ende scheint aber den Autor sein historischer Sinn verlassen zu haben, da er dem Crassus eine Lobrede auf Spartacus als Schlußworte in den Mund legt.

Kalischer wollte in seiner Tragödie nicht nur einige

Vorschläge für die Verbesserung des Staates geben, sondern auch die Verständnislosigkeit der Menge in Anbetracht des hohen Ideals des Spartacus schildern. Dies geht deutlich z. B. aus dem Monolog des Helden am Anfang des vierten Aktes hervor. Auch andere Personen sprechen davon, im übrigen aber darf man nur von der Absicht, nicht von ihrer Ausführung reden. Alle Fechter sind als so hoch gebildete Menschen geschildert, daß man an ihren Unverstand kaum glauben kann. Diejenigen, die sich von Spartacus absondern, tun es ja unter dem Einfluß einer anderen Idee, des nationalen Selbstbewußtseins, welches hier zwar nicht angebracht ist, aber doch keine Verständnislosigkeit bedeutet. Dieses Moment der Stoffauffassung ist ebensowenig zur Geltung gekommen, wie das oben besprochene.

Über die sonstige Ausführung der Tragödie ist zu den einleitenden Bemerkungen nichts mehr hinzuzufügen. Unter allen Spartacusdichtern kann man Kalischer nur mit Ruge vergleichen. Während aber Ruge eine bedeutende Tendenz künstlerisch schlecht ausgeführt hat, so hat Kalischer keine einheitliche und starke Idee seinem Werke zugrunde gelegt.

Wir haben die Geschichte des Spartacusstoffes, wie sie sich im Laufe von ca. 130 Jahren gestaltete, verfolgt. Wir haben verschiedene Arten von Auffassung und Ausführung beobachtet. Und doch lassen sich leicht einige Momente herausgreifen, welche, wenn nicht bei allen, so doch bei den meisten Dichtern wiederkehren. Die eigentliche Aufgabe einer Stoffgeschichte wäre jetzt die Entwickelung jedes Motivs für sich zu untersuchen, ich werde

mich aber auf eine flüchtige Betrachtung der wichtigsten beschränken müssen.

Da unser Stoff rein sozialen Charakters ist, so ist die erste Frage, ob die uns interessierenden Dichter dieses Hauptmoment zur Geltung gebracht haben. Von diesem Standpunkte aus haben wir alle Spartacusautoren in zwei Gruppen geteilt: in die Gruppe der sozial Fühlenden und diejenige der individualisierenden Psychologen. Dies soll, wie schon oben betont, keine feste Kategorisierung sein, sondern eine Bezeichnung des Ausgangspunktes der betreffenden Dichter: für die erste Gruppe war die Stellung des Spartacus als des Freiheitshelden von ausschlaggebender Bedeutung, für die zweite der innere Kampf des Menschen. Die Möglichkeit dieser Einteilung beweist, daß bisher es noch keinen Spartacusdichter gegeben hat, der diese beiden Momente der Auffassung zu einer vollen, harmonischen Einheit zusammengefaßt hätte.

Mit diesem ersten Hauptzug der Auffassung ist die Behandlung des Verhältnisses des Spartacus zu seinem Heer eng verknüpft. Der Stoff, wie er in der Geschichte vorliegt, bietet Anlaß zur Annahme, daß der Held an der Verständnislosigkeit der Menge, die die häufigen Zwistigkeiten verursachen konnte, zugrunde gegangen ist. Es ist also merkwürdig, daß diese Begründung der Katastrophe in unserer Stoffgeschichte erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufkommt. Diese aristokratische Idee eines Helden, der sich für die Masse, die dessen unwürdig ist, aufopfert, scheint also erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aktuell geworden zu sein. Dies bestätigt das Aufkommen solcher Werke, wie der „Volksfeind“ Ibsens und „Florian Geyer“ Gerhart

Hauptmanns. Von den Spartacusdichtern haben Koppel-Ellfeld, Hans Land und Kalischer versucht, diese Auffassung ihren Werken zugrunde zu legen. Sie haben mit verschiedenem Erfolg gearbeitet, keiner hat die Aufgabe völlig gelöst.

Das nächste hier in Betracht kommende Moment ist die Einführung der Liebesgeschichte. Bei der Betrachtung dieses Motivs kann uns unsere Einteilung zustatten kommen. Von der ersten Gruppe haben nur Lessing und Heyse das Liebesmotiv einführen wollen; der erste hat dabei wahrscheinlich nur eine Konzession an den Geschmack seiner Zeit beabsichtigt, der zweite wollte darauf seine „tragische Hybris" begründen. Die übrigen Dichter dieser Gruppe Meißner, Ruge, Lingg, Maltitz und Kalischer sind ohne Liebesgeschichte ausgekommen; dabei ist jedoch zu beachten, daß Ruge und Kalischer zum Helden eines Liebesdramas einen der nächsten Freunde des Spartacus gewählt haben. Alle Dichter dagegen, die der zweiten Gruppe angehören, haben eine dem Spartacus nahestehende Frau eingeführt. Bei Grillparzer, Koppel-Ellfeld und Richard Voß kommt dem Liebesmotiv die wichtigste Bedeutung in ihrer Stoffauffassung zu; bei Üchtritz ist die tragische Katastrophe in der Tötung der Frau durch den Spartacus zu suchen; bei Weber ist die Frau schuld an dem ehrgeizigen Begehren des Helden, das ihn zugrunde richtet; bei Hans Land ist es das Verhältnis des Amatus zu Fausta, das ihm den Tod bringt.

Die Feststellung der Wechselwirkung zwischen den Zeitströmungen und jeder einzelnen Stoffauffassung ist wegen des Mangels an betreffendem Material eine sehr schwierige Aufgabe. Die von mir in der vorliegenden

Schrift gemachten Versuche dürfen keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Es ist mir nur gelungen, die Richtigkeit der folgenden Worte Grillparzers zu erkennen: „Sich des Geistes der Zeit zu bemächtigen, ist die Sache des großen Talentes; sich vom Geiste der Zeit fortziehen zu lassen, bezeichnet das gewöhnliche. Beides unterscheidet sich wie Handeln und Leiden.“

Literatur.[1])

Th. Mommsen. Römische Geschichte. 8. Aufl. Berlin 1889, Bd. 3.

W. Drumann. Geschichte Roms in seinem Übergange von der republikanischen zur monarchischen Verfassung, oder Pompeius, Cäsar, Cicero und ihre Zeitgenossen. 6 Bde. Königsberg 1834—44.

Victor Duruy. Histoire des Romains depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du règne des Antonins. Paris 1871, Bd. 2.

Wilhelm Ihne. Römische Geschichte. 8 Bde. Leipzig 1868—90.

Karl Neumann. Geschichte Roms während des Verfalles der Republik. Bd. 2., aus seinem Nachlasse herausgegeben von Dr. G. Faltin. Breslau 1884.

L. Friedlaender. Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine. Leipzig 1864.

Charles de Brosses. Histoire de la république Romaine dans le cours du 17. siècle; par Salluste: en partie traduite du latin sur l'original; en partie rétablie et composée sur les fragments, qui sont restés de ses livres perdus, remis en ordre dans leur place veritable ou la plus vraisemblable. Dijon MDCCLXXVII. (de Brosses.)

---

[1]) Für die im Text oft vorkommenden Titel werden in Klammern Verkürzungen angegeben.

Hartwig. Der Sklavenkrieg des Spartacus. Progr. Meiningen 1894.

B. G. Niebuhr. Geschichte des Zeitalters der Revolution. Vorlesungen an der Universität zu Bonn im Sommer 1829 gehalten. 2 Bde. Hamburg 1845.

G. E. Lessing. Sämtliche Schriften, herausgegeben von Karl Lachmann. 3. Aufl., bes. v. Franz Muncker. 20 Bde. Stuttgart und Leipzig 1886—1906. (Lessing. Werke.)

Lessings Werke. Deutsche National-Literatur. Bd. LX; 3. Teil; 2. Abt. Dramatischer Nachlaß. Herausgegeben von R. Boxberger. Berlin und Stuttgart. (Lessing. Werke. Boxberger.)

Erich Schmidt. Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 2 Bde. 2. Aufl. Berlin 1899. (E. Schmidt. Lessing.)

Wilhelm Scherer. Kleine Schriften, herausgegeben von Burdach und E. Schmidt. 2 Bde. Berlin 1893.

Th. W. Danzel und G. E. Guhrauer. G. E. Lessing. Herausgegeben von W. v. Maltzahn und R. Boxberger. 2 Bde. Berlin 1880—81.

H. Düntzer. Lessings Leben. Leipzig 1882.

A. Tragl. Über Lessings dramatische Entwürfe, Pläne und Fragmente. Progr. Böhm.-Leipa 1882.

Théatre des auteurs du second ordre, ou recueil des tragédies et comédies restées au théatre français. Pour faire suite aux éditions stéréotypes de Corneille, Racine, Molière, Regnard, Crébillon et Voltaire. Avec des notices sur chaque Auteur, la liste de leurs Pièces et la date des premières représentations. Paris 1808. (Théatre du second ordre.)

J. J. Rousseau. Collection complète des Oeuvres. Nouvelle édition. Neuchatel MDCCLXXV. 11 Bde. (Rousseau. Werke.)

G. Böhm. Ludwig Wekhrlin. Ein Publizistenleben des 18. Jahrhunderts. München 1893.

G. Hauff. Chr. D. Schubart in seinem Leben und in seinen Werken. Stuttgart 1885.

K. W. Ramler. Poetische Werke. Berlin 1800.

A. G. Meißner. Sämtliche Werke. 36 Bde. Wien 1814; herausgegeben von Chr. Kuffner. (Meißner. Werke.)

R. Fürst. A. G. Meißner. E. Darstellung seines Lebens und seiner Schriften mit Quellenuntersuchungen. Stuttgart 1894. (R. Fürst. Meißner.)

H. König. Auch eine Jugend. Leipzig 1852.

R. Fürst. Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jahrhundert. Halle 1897.

F. Grillparzer. Sämtliche Werke. 5. Aufl. in 20 Bden, herausgegeben v. August Sauer. Stuttgart. (Grillparzer. Werke.)

F. Grillparzer. Briefe und Tagebücher. Eine Ergänzung zu seinen Werken. Ges. u. herausg. von C. Glossy und A. Sauer. Berlin. (Grillparzer. Briefe u. Tageb.)

Jahresberichte der Grillparzergesellschaft. Herausgegeben von C. Glossy. 16 Bde. Wien 1890—1906. (Grillp. Jahrb.)

A. Ehrhard. Grillparzer, sein Leben und seine Werke. Deutsch von M. Necker. München 1902. (Ehrhard-Necker.)

Grillparzer über Frankreich. Grillp. Jahrbuch, Bd. 11., S. 77 ff.

J. Volkelt. Grillparzer als Dichter des Tragischen. Nördlingen 1888.

Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüt und Leben. Grillp. Jahrb., Bd. 4.

E. Reich. Grillparzers Dramen. Dresden 1894.

A. Sauer. Zu Grillparzers dramatischen Fragmenten. Seufferts Vierteljahrsschr. f. Literaturgesch. Bd. 1. S. 443 ff.

M. Necker. Grillparzer als Politiker. Jugend 1902. Nr. 4.

Grillparzer und seine Jugenddramen. Grenzboten 1889, I, S. 545 ff., 601 ff.

Friedrich v. Üchtritz. Trauerspiele. Berlin 1823.

Erinnerungen an Fr. v. Üchtritz und seine Zeit in Briefen an ihn und von ihm. M. e. Vorwort von H. Sybel. Leipzig 1884.

K. Ziegler. Grabbes Leben und Charakter. Hamburg 1855.

Arnold Ruge. Sämtliche Werke. 10 Bde. Mannheim 1847—48. (Ruge. Werke.)

Aus früherer Zeit. 4 Bde. Berlin 1862—67.

Briefwechsel und Tagebuchblätter aus den Jahren 1825—80, herausgegeben von P. Nerrlich. 2 Bde. Berlin 1886. (Ruge. Briefwechsel.)

Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst. Jahrg. I—V. Leipzig 1838—1842. (Hall. Jahrb.)

Deutsch-französische Jahrbücher, herausgegeben von A. Ruge und K. Marx. I. und II. Liefrg. Paris 1844. (Deutsch-franz. Jahrb.)

R. Boxberger. Arnold Ruge. Allg. d. Biogr. Bd. 29. S. 594 ff.

1848. Briefe von und an Georg Herwegh, herausgegeben von M. Herwegh. München 1896.

Julius Fröbel. Ein Lebenslauf. Aufzeichnungen, Erinnerungen und Bekenntnisse. 2 Bde. Stuttgart 1890—91.

R. Haym. Das Leben Max Dunckers. Berlin 1891.

E. M. Arndt. Briefe aus dem Frankfurter Parlament. mitget. von C. G. Brandis. Deutsche Rundschau. Bd. 81., S. 117 ff.

P. Barth. D. Geschichtsphilosophie Hegels und der Hegelianer bis auf Marx und Hartmann. Leipzig 1890.

L. Bamberger. Gesammelte Schriften. Bd. 2. Charakteristiken. Berlin 1894.

Vincenz P. Weber. Spartacus. Tragödie. Wien 1846.

Fr. Brümmer. Vincenz Weber. Allg. d. Biogr. Bd. 41., S. 357 f.

Herm. Lingg. Gedichte, herausgegeben von E. Geibel. Stuttgart und Tübingen 1845.

Meine Lebensreise. Berlin 1899.

Die Völkerwanderung. 2. Aufl. Stuttgart 1892.

K. Gutzkow (hrsg.) Unterhaltungen am häuslichen Herd. Bd. 2. Jahrg. 1854.

Apoll. v. Maltitz. Spartacus. Trauerspiel in 5 Aufz. Weimar 1860.

Anna Boleyn. Trauersp. in 6 Aufz. Weimar 1860.

Virginia. Trauersp. in 5 Aufz. Weimar 1858.

herr v. Maltitz. Allg. d. Biogr. Bd. 20. S. 150 ff.

C. v. Beaulieu-Marconnay. Friedrich Apollonius Frei-

Franz Koppel-Ellfeld. Spartacus. Ein Trauerspiel in 5 Aufz. Wien 1876.

Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe bes. v. R. M. Werner. 12 Bde. Berlin 1901—1903. (Hebbel. Werke.)

Richard Voß. Die Patrizierin. Trauerspiel in 5 Aufz. Leipzig 1881.

Dasselbe. Reclams Universalbibliothek Nr. 3606.

Dramen. (Die Patrizierin. Luigia San Felice.

Der Mohr des Zaren.) Frankfurt a. M. 1893.
Meine Erstlingswerke. D. Geschichte des Erstlingswerkes. Eingel. v. K. E. Franzos. Leipzig 1894, S. 243 ff.
O. Pach. Richard Voß. Literaturbilder fin de siècle, herausgegeben von A. Breitner. Bd. 3. Leipzig 1898, S. 77 ff.
J. E. v. Grotthuss. Richard Voß. Probleme und Charakterköpfe. Stuttgart 1898, S. 178 ff.
A. Bartels. D. deutsche Dichtung der Gegenwart. D. Jungen und d. Alten. Leipzig 1900.
C. Bleibtreu. Die Revolution der Literatur. Leipzig 1886.
Paul Heyse. Merlin. Roman. 3 Bde. Berlin 1892.
Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. Berlin 1900.
Robert Prutz. D. deutsche Literatur der Gegenwart. 1848—1858. 2 Bde. Leipzig 1859.
Georg Brandes. Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1882.
Hans Land. Von zwei Erlösern. Roman. Berlin 1897.
A. Ch. Kalischer. Spartacus. Eine soziale Tragödie in 5 Aufzügen. Berlin 1899.

Namenregister.

Albrecht 16.
Altmütter 54.
Anschütz 114.
Appian 19, 45, 52.
Aristoteles 209, 212.
Arndt 88.
Assing 118.
Bakunin 94.
Bamberger 89.
Barrias 135 f.
Bartels 158.
Bauer, Bruno 89.
Bauer, Edgar 89.
Bellamy 213.
Blanc 94.
Bleibtreu 158.
Bratiaus 94.
de Brosses 38, 45, 52.
Brümmer 105
Czeowinski 10.
Duracz 94.
Echtermeyer 92.
Ehrhard 61.
Engels 94.
Enghaus 114.
Engländer 133.
Feuerbach 89.
Florus 19, 29, 45, 49, 79, 96, 192, 210.
Fogatier 95, 135 f.
France 213.
Fröbel 88, 95.
Fürst 41, 53.
Geibel 115, 117.
Gellert 15.
Germann 96.
Giovangnoli 9.
Gleim 15.
Goethe 18.
Grabbe 31, 76 f., 82.
Grillparzer 15, **54—73**, 78, 86, 104, 112, 129, 130, 131, 134, 135, 216, 217.
Grimm 58.
Grotthuß 157.
Gustorff 77.
Gutzkow 117.
Hagedorn 15.
Hauptmann 134, 216.
Hebbel 32, 74, 85, 107, 115, 118, **132—135**, 209.
Hegel 87, 92.
Heine 76, 94.
Herwegh 88, 94.
Heyse 10, 121, **180—190**, 207, 216.
Ibsen 215.
Jacoby 94.
Jean, Paul 90.
Kalischer 134, 135, 180, **207—214**, 216.
Kästner 15.
Klotz 13.
Koppel-Ellfeld 132, **136—155**, 156, 157, 178, 201, 216.
Krug 76
Kuh 85.
Land 180, **190—207**, 216.
Lange 13.
Langsdorff 9.
Ledru-Bollin 94.
Lessing 9, **13—41**, 42, 50, 53, 70, 71, 83, 117, 121, 129,

130, 131, 137, 138, 143, 148, 149, 152, 170, 188, 192, 201, 216.
Lessing, Karl 19, 20, 27.
Lingg 10, **115—117**, 130, 131, 216.
Lipsius 19.
Löwe 114.
Maltitz 80, 115, **117—128**, 131, 135, 216.
Marx 94.
Marzini 94.
Meißner 10, 29, 38, **41—53**, 117, 129, 131, 135, 207, 208, 216.
Menzel 115.
Meyer 88.
Meynert 114.
Monsign 10.
Morus 213.
Moser 18.
Müller, Adam Heinrich 74, 76.
Müller, Eugen 10.
Nerrlich 87, 88.
Nibelle 9.
Nicolai 20.
Norwid 9.
Nowicki 10.
Orosius 45.
Pach 157.
Pauer 85.
Plato 209, 212.
Plutarch 19, 33, 45, 49, 63, 96, 143.
Prutz 88.
Pypers 9.
Ramler 19, 20, 29.
Reich 61.
o'Reilly 44.
Rollo 10.
Rousseau 17, 22, 34, 35, 36 ff., 40, 57, 129, 206.
Ruge 10, **86—105**, 109, 117, 130, 131, 210, 214, 216.
Sallust 38, 45.
Semer 61.
Semrin 9, 19, **21—24**, 25, 27, 31, 69, 83, 127, 179, 186.
Schiller 18, 81, 106, 107, 109, 113, 130.
Schlözer 18.
Schmidt 25 ff., 70.
Schreyvogel 55, 62.
Schubart 18.
Seylern 55.
Shakespeare 71, 85, 156.
Sonnleithner 54.
Sophokles 90, 91.
Sybel 74.
Tieck, Dorothea 75.
Tieck, Ludwig 78.
Treitschke 89.
Üchtritz **73—85**, 112, 114, 118, 119, 124, 127, 130, 131, 185, 216.
Uhde 195.
Varnhagen, Ense v. 118.
Volkelt 69.
Voß, Chr. Fr. 19.
Voß, Richard, 80, 132, 136, **156—179**, 216.
Wagner 16, 104.
Wallon 124.
Weber 81, **105—115**, 130, 131, 216.
Wekholin 18.
Wieland 42.
Ziegler 76.

Vita.

Ich, Jan Muszkat-Muszkowski, mosaischer Konfession, bin in Warschau am 10. April 1882 geboren. Zu Neujahr 1892 bin ich in das III. Warschauer humanistische Gymnasium eingetreten, welches ich im Frühjahr 1900 mit dem Reifezeugnis verlassen habe. Im nächsten Wintersemester ließ ich mich an der medizinischen Fakultät der Universität Krakau immatrikulieren. Im Wintersemester 1901/02 verließ ich Krakau und wurde an der philosophischen Fakultät der Universität Wien immatrikuliert, wo ich die Vorlesungen und Praktika der Herren Professoren Toldt, Lieben, Wegscheider, Hatschek, Exner, Brauer (Naturwissenschaften), Escherich, Moser (Mathematik) und Jodl (Philosophie) besucht habe. Im Sommersemester 1903 ging ich nach Leipzig, wo ich zunächst als stud. chem. die Vorlesungen und Praktika der Herren Professoren Ostwald, Luther, Zirkel, Siegfried, Böttger und Wundt besucht habe. Im Sommersemester 1905 habe ich das chemische Verbandsexamen bei Professor Ostwald bestanden und im nächsten Semester bin ich zum Studium der Philologie übergegangen. Dann besuchte ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Köster, Sievers, Volkelt und v. Bahder.